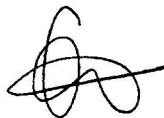


0-793733

На правах рукописи



Сальникова Екатерина Викторовна

ФЕНОМЕН ВИЗУАЛЬНОСТИ И ЭВОЛЮЦИЯ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Специальность 24.00.01 – теория и история культуры

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

доктора культурологии

Москва – 2012

Работа выполнена в отделе художественных проблем средств массовых коммуникаций **Государственного института искусствознания**

Научный консультант:

доктор философских наук,
профессор
Дуков Евгений Викторович

Официальные оппоненты:

Кривцун Олег Александрович,
доктор философских наук,
профессор, член-корреспондент РАН.
Институт теории и истории
изобразительных искусств РАН,
заведующий отделом теории искусства

Костина Анна Владимировна,
доктор философских наук,
доктор культурологии, доцент.
Московский гуманитарный университет,
заведующий кафедрой философии,
культурологии и политологии

Дорогова Людмила Николаевна
доктор философских наук, профессор,
заслуженный работник высшей школы РФ.
«АПРИКТ», профессор кафедры гуманитарных наук

Ведущая организация:

**Российский университет
театрального искусства (ГИТИС)**

Защита состоится «25» мая 2012 года в 12.00 часов на заседании
Объединенного совета по защите докторских и кандидатских диссертаций ДМ
210.001.01 при Академии переподготовки работников искусства, культуры и
туризма по адресу: 123007, Москва, ул. 5-я Магистральная, д.5. С диссертацией
можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ДПО «АПРИКТ».

Автореферат размещен на сайте ФГБОУ ДПО «АПРИКТ» - www.aprikt.com и
на сайте ВАК Министерства образования и науки РФ - www.vak.ed.gov.ru
«16» февраля 2012 г.

Автореферат разослан «17» февраля 2012 года

Ученый секретарь совета
кандидат культурологии,
доцент



Дерябина Е.Д.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования

Роль средств трансляции, запечатления и моделирования визуальной информации нарастала, начиная с появления фотокамеры в XIX столетии. В последние два-три десятилетия произошел новый стремительный рывок технического прогресса. В конце 1980-х начинается массовое приобретение и освоение персональных домашних компьютеров, сотовой связи, в начале 1990-х – интернета. Сегодня общество переживает цифровой бум.

Мир вступает в эпоху индивидуального участия масс не только в восприятии визуальной информации, но и в ее созидании, моделировании, превращении в неотъемлемую часть работы и досуга, повседневного общения и бытовых операций. Являясь важной составляющей современного информационного пространства, визуальная информация становится фактором современных общественно-политических практик, коммерческой активности. Данное обстоятельство нашей современности нуждается в осмыслении.

Одним из существенных новых свойств нашего времени является, как сформулировал Зигмунд Бауман, «текущая модерность». В лекции, прочитанной им в Москве, этот авторитетный социолог констатировал, что «сегодня, как никогда, сложно сказать о том, что происходящие перемены имеют какое-то заранее определенное направление, они застают нас врасплох, мы их не ожидаем и не предвидим. <...> мы даже не знаем, как предвидеть развитие событий»¹. Особо сложно рассмотреть вектор изменений и их внутренний смысл в начале новой эры – в данном случае цифровой эры, эры визуальных электронных технологий и интерактивности. В то же время, сегодня мы имеем возможность внимательного изучения того вектора культурного развития, который привел к сегодняшней «ненаправленной», «текущей» модерности с ее расцветом визуальных форм.

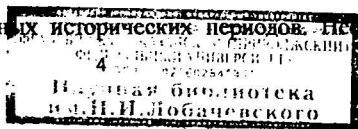
Актуальность нашего исследования связана с необходимостью выявить в общем потоке исторического развития предысторию современной визуальной культуры и изучить эту предысторию.

¹ Бауман З. Лекция, прочитанная 21 апреля 2011 г. в клубе «ПирОГИ на Сretenке», в рамках проекта «Публичные лекции Полиг.ру». Режим доступа: <http://www.polit.ru/lectures/2011/05/06/bauman.html>

При всей «ненаправленности» сегодняшнего развития, его темпы ускоряются, количество перемен возрастает. Чуть ли не каждые несколько месяцев, а то и чаще вокруг индивида появляются технические новшества, более или менее ощутимо меняющие модели человеческого поведения и саму картину мира. Еще недавно мы не имели четырехдиапазонных мультимедийных смартфонов. Мы обходились без интернет-планшетов и без того синтеза мобильной связи с интернетом, который явлен в системе skype. Только что мы просто ходили в кино, а не в стереокино с трехмерным изображением, и уж тем более не помышляли о кинотеатрах 4D, оборудованных креслами-тренажерами, производящими движение, вибрацию, разбрызгивание воды, дымовые эффекты, запахи и даже симуляцию щекотки, – то есть, достраивающих визуальное воздействие целой системой тактильного воздействия на аудиторию.

Еще пять лет назад определение «экранная культура» практически исчерпывало суть технического существования визуальной реальности. Но вот уже эффекты трехмерности (three-dimensional) воплощают стремление визуальной материи преодолеть плоскость экрана, имеющего очевидные границы, и совершить прорыв в окружающую индивида среду, в пространство, стихийно разворачивающееся вокруг воспринимающего субъекта. Так что вполне вероятно, что явления визуальной культуры, которые в начале 2010-х годов воспринимаются как ультрасовременные, уже к концу 2010-х окажутся прошлым визуальных технологий. Поэтому данное исследование имеет историческую актуальность. Оно стремится проследить и зафиксировать эволюцию визуальности до настоящего периода, подразумевая, что и сегодняшний период не есть стабильное настоящее культуры.

Современная визуальная культура со свойственной ей дистанционностью развивается в мире, полном прямых физических контактов и действий. Мы производим множество действий, которые производили и наши предки, жившие в прошлых столетиях и тысячелетиях. Новейшие технические изобретения сосуществуют рядом с предметами, появившимися на свет задолго до электронной эры. Требуют изучения принципы существования визуальной культуры в предметно-пространственной среде человеческого обитания, которая складывалась на протяжении не одного столетия и эволюционировала, вбирая в себя элементы разных исторических периодов. Необходим анализ



соотношения дистанционных принципов манипулирования визуальной информацией с множеством тактильных контактов, прямых физических действий в современном жизненном пространстве.

В XXI веке продолжают активно циркулировать культурные явления и формы, возникшие задолго до нынешнего извержения технических новшеств. Мониторы водружаются в концертных залах, на стадионах, в музеях, на городских площадях, в кафе, общественном транспорте, банках, магазинах. Информация, запечатлеваемая и транслируемая с помощью электронных носителей, циркулирует симультанно с информацией на механических носителях, с книгами, с экспонатами за стеклянными витринами, с бумажной периодикой, с произведениями изобразительного искусства, с традиционными зрелищами. Актуально осознание того, что современная визуальная культура развивается не изолированно от той толщи культурных слоев, в пространстве которых живет современный человек.

Степень изученности проблемы

В эпоху нынешнего визуального бума проблемы визуальности вызывают огромный интерес ученых различных отраслей гуманитарной науки. Закономерно, что более всего изучена техническая визуальная культура, ознаменовавшая XIX век появлением фотокамеры и кинокамеры и продолжившая бурно развиваться в XX-XXI вв. Прежде всего в центр внимания попадают прямые общественно-эстетические предпосылки рождения фотографии, кинематографа и пр., а также формосодержательная эволюция одного или нескольких видов визуальной информации на искусственных носителях. К таким исследованиям относятся «Искусство видеть» С. М. Даниэля, «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» З. Кракауэра, «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» Ю. М. Лотмана, «Искусство экрана: от синематографа до Интернета» К. Э. Разлогова, «Телевидение и мы» В. С. Саппака, «Культурология телевидения» Б. М. Сапунова, «Домашний телевизор. Экранная культура в пространстве повседневности» О. В. Сергеевой, «Очерки истории телевидения» В. А. Урвалова, «Визуальная беллстристика: кино, телевидение, видео» Ж. Эллиса, «Телевидение: технология и культурная форма» Р. Уильямса, коллективные труды «Электронная культура и экранное творчество» под редакцией К. Э.

Разлогова и «Визуальная культура» под редакцией Криса Йенкса².

Важными исследованиями, посвященными психофизическому феномену зрения и эволюции зрительного восприятия, являются «Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма» М. И. Андрониковой, «Искусство и визуальное восприятие» Р. Арнхейма, «Разумный глаз» Р. Л. Грегори, «Визуальная культура и восприятие» В. М. Розина³. Арнхейм, основываясь во многом на методах гештальтпсихологии, анализирует первоэлементы, первоосновы восприятия зрительных образов. Несколько парадоксально то, на наш взгляд, что при обращении к художественным зрительным образам данный автор сосредоточивается преимущественно на традиционных изобразительных искусствах. В книге Грегори представлены психофизические принципы и логика формирования зрительных образов в человеческом сознании. Оба автора концентрируются на константных свойствах человеческого зрительного восприятия, присущих разумному субъекту во все времена. Значительный вклад в понимание физического устройства и психологической природы зрительного восприятия вносят также работы Д. Е. Бродбента, С. Х. Грэхема, Х. Лейбвица, Р. Споттисвуда и Н. Споттисвуда⁴.

Философские подходы к осмыслению зримого мира, окружающего человека, воплощены в таких работах, как «Фотография (искусство средней руки)» П. Бурдьё, «Феноменология медиа» Б. Гройса, «То, что мы видим, то, что смотрит на нас» Ж. Диди-Юбермана, «Глаз слушает» П. Клоделя, «Феноменология восприятия» М. Мерло-Понти, разделы, посвященные взгляду,

² Даниэль С. Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. СПб: Амфора. 2006. Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство. 1974. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат. 1973. Разлогов К. Э. Искусство экрана: от кинематографа до Интернета. М.: РОССПЭН. 2010. Саптак В. С. Телевидение и мы. М.: Искусство. 1988. Сапунов Б. М. Культурология телевидения. М.: Айблына. 2001. Сергеева О. В. Домашний телевизор. Экранная культура в пространстве повседневности. СПб.: Издание Санкт-Петербургского университета. 2011. Урвалов В. А. Очерки истории телевидения. М.: Наука. 1990. Электронная культура и экранное творчество. Под ред. Разлогова К. Э. М.: Академический проект. 2006. Ellis J. Visible Fictions: cinema, television, video. London: Routledge and Kegan Paul. 1982. Williams R. Television, technology and cultural form. London: Fontana. 1974. Visual culture. Ed. By Chris Jenks. London, New York: Routledge. 1995.

³ Андроникова М. И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. М.: Искусство. 1980. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Архитектура-С. 2007. Грегори Р. Л. Разумный глаз. Как мы узнаем то, что нам не дано в ощущениях. М.: URSS. 2003. Розин В. М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир. М.: URSS. 2006.

⁴ Broadbent D. E. Perception and Communication. Oxford. 1958. Graham C. H. Vision and Visual Perception. New York. 1965. Leibowitz H. Visual Perception. New York. 1965. Spottiswoode R.,

в «Бытие и ничто» Сартра⁵. Отчасти проблема соотношения бесплотного понятия и зримого явления, в частности, призрака, рассматривается в «Призраках Маркса» Ж. Деррида⁶.

В контексте нашего исследования наиболее существенное значение имели работы на стыке культурологии, социологии, истории, стремящиеся к теоретическому осознанию и историческому изучению визуальной культуры, производящие планомерный анализ фактологического материала, который воспринимаем органами зрения.

Конструктивную роль в изучении предыстории современной технической визуальности сыграли концепции Поля Вирильо⁷, в которых линии развития визуальности пролонгируются на несколько столетий назад, во времена научного переворота Ренессанса; прослеживается неуклонное нарастание дистанционного воздействия и восприятия в самых разных сферах человеческой жизнедеятельности, прежде всего в милитаристской и политической деятельности.

Сегодня актуальна тенденция рассматривать историю визуальной культуры как историю ее технической составляющей. В последние годы появились исследования канадских и американских специалистов, существенно расширивших хронологические рамки явления технической визуальности. Американский ученый Мэтт Гаттон произвел масштабное серьезное изучение эффекта камеры обскура, убедительно демонстрируя возможности его возникновения в каменном веке⁸. Канадский исследователь Пауль Т. Бернс проследил то, как человеческая культура и цивилизация тысячелетиями шла к технике кинематографа. Основные вехи этой извилистой траектории зафиксированы Бернсом на его сайте, в исследовании «Полная история изобретения кинематографии»⁹. Ряд исследований, к примеру, труды Джона

Spottiswoode N. The Theory of Stereoscopic Transmission and its Application to the Motion Picture. Berkeley. 1953.

⁵ Bourdieu P. Photography (a middle-brow art). Stanford. California: Stanford University Press. 1990.

Гройс Б. Феноменология медиа. М.: Художественный журнал. 2006. С. 57-69. Диди-Юберман Ж. «То, что мы видим, то, что смотрит на нас». СПб.: Наука. 2001. Клодель П. Глаз слушает. М.: Б.С.Г.-Пресс. 2006. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. М.: Наука. 1999. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. 1943.

⁶ Деррида Ж. Призраки Маркса. М.: logos altera. 2006.

⁷ Вирильо П. Машина зрения. СПб.: Наука. 2004.

⁸ Matt Gattton. Paleo-Camera Theory. 2006-2011. <http://www.paleo-camera.com/index.htm>

⁹ Burns P. T. The Complete History of the Discovery of Cinematography.

Хаммонда или Филипа Стедмана¹⁰, посвящены технике создания визуальных образов. Исследование Фридриха Киттлера «Оптические медиа» анализирует эволюцию средств визуального отображения гораздо более глубоко, в частности, акцентируя роль религиозных конфронтаций XVI-XVII вв.¹¹. Однако и оно концентрирует внимание преимущественно на технической стороне рассматриваемого культурного явления.

Значительному продвижению в изучении феномена визуальности косвенно способствуют труды Ф. Броделя, М. Вебера, Е. Гилсона, Ж. ле Гоффа, А. Я. Гуревича, Ф. Ч. Коплстона, М. И. Свидерской, М. Фуко, Й. Хейзинга, Н. Элиаса¹², а также Р. С. Данна, А. Дюран, В. Ж. Дюран, П. Митчелла, А. Мориса, Л. Роберта и коллективный труд «Королевские дворы Европы...» под редакцией А. Г. Дикенса, посвященные цивилизации, культуре и искусству средневековья и Ренессанса, поворотного периода в эволюции визуальной культуры¹³.

Поскольку визуальность видится нам явлением, глубоко укорененным в эпохе формирования человеческого вида как такового, в процессе нашего исследования мы обращались к трудам, анализирующим логику больших исторических процессов, траекторию развития духовной и материальной культуры, феноменологию социокультурных явлений. В первую очередь это работы З. Баумана, Ж. Бодрийяра, Ж.-Ф. Лиотара, Н. Лумана, М. Мак-Люэна, Л.

<http://www.precinemahistory.net/900.htm>

¹⁰ Hammond J. H. *The Camera Obscura, A Chronicle*. Bristol. 1981; Steadman Ph. *Vermeer's Camera*. Oxford. 2001.

¹¹ Киттлер Ф. *Оптические медиа*. М.: Логос/Гнозис, lettera.org. 1999.

¹² Ф. Бродель Ф. *Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV-XVIII вв.* М., 1988. Вебер М. *Протестантская этика и дух капитализма*. М.: ИНИОН АН СССР. 1972. Гофф Ж. ле *Цивилизация средневекового Запада*. М.: Прогресс-Академия. 1992. Гофф Ж. ле, Трюон Н. *История тела в средние века*. М.: Текст. 2008. Гуревич А. Я. *Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства*. М.: Искусство. 1990. Коплстон Ф. Ч. *История средневековой философии*. М.: Энигма. 1997. Свидерская М. И. *Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII-XIX веков*. М.: Галарт. 2010. Свидерская М. И. *Караваджо. Первый современный художник*. СПб.: Дмитрий Буланин. 2001. Фуко М. *История безумия в классическую эпоху*. СПб.: Университетская книга. 1997. Фуко М. *Надзирать и наказывать*. М.: Ad Marginem. 1999. Й. Хейзинга. *Homo Ludens*. М.: Прогресс-Академия. 1992. Хейзинга Й. *Осень средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах*. М.: Наука. 1988. Элиас Н. *О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования*. В 2-х томах. М.-СПб. Университетская книга. 2001.

¹³ Gilson E. *The Spirit of Medieval Thought*. London. 1962. Dunn R. S. *The Age Of Religious Wars. 1559-1715*. New York: W. W. Norton&Company. 1979. Durant A., Durant W. J. *The Age of reason begins. A History Of European civilization. 1558-1648*. New York: Simon and Schuster. 1961. Mitchell P., Roberts I. *A History of Picture Frames*. London. 1996. Maurice A. *The Golden Century Europe 1598-1715*. London: Weidenfeld and Nicolson. 1969. *The Courts of Europe. Politics, Patronage and Royalty. 1400-1800*. Ed. by A. G. Dickens. London: Thames and Hudson. 1977.

Мэмфорда, Д. Нейсбита, Э. Тоффлера, Э. Фромма, Ю. Хабермаса¹⁴. Внутренняя родственность подходов нередко более существенна, нежели прямое сходство тематики трудов названных выше ученых с проблемным полем нашего исследования.

В стремлении переосмыслить феномен искусственно созданного предмета (какими будут и современные носители визуальной информации) автор опирался на коллективные труды «Социальная жизнь вещей» и «Социология вещей», на «Практику повседневной жизни» М. де Серто, «Когда вещи дают сдачи...» Б. Латура, но прежде всего на «Систему вещей» Ж. Бодрийяра, в которой представлена концепция взаимоотношения с предметами у человека середины XX века¹⁵. Это отношение противопоставляется более традиционному, характерному для более ранних периодов развития буржуазного общества. Мы, живущие на рубеже XX-XXI веков, потенциально представляем материал для «второго тома», или продолжения «Системы вещей». Многие процессы, описанные Бодрийяром, сегодня можно увидеть в их дальнейшем углублении или же, напротив, проследить их отмену самым ходом истории.

В монографии Е. В. Дукова «Концерт в истории западноевропейской культуры» прослеживается многовековая история концертной деятельности и самого феномена концерта¹⁶. В контексте нашего предмета исследования принципиально то, что феномен концерта возникает задолго до того, как будет

¹⁴ Бауман З. Свобода. М.: «Либеральная миссия», Новое издательство, 2006. Bauman Z. Legislators and Interpreters: On Modernity, Post-Modernity and Intellectuals. Cambridge: Polity, 1987. Бодрийяр Ж. Соблазн. М.: Ad Marginem, 2000. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, КДУ, 2011. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.-СПб: Институт экспериментальной социологии; Алетеия, 1998., Lyotard J.-F. Political Writings. London: UCL Press, 1993. Луман Н. Реальность массмедиа. М.: Практикс, 2005. Мак-Люэн М. Галактика Гуттенберга. Сотворение человека печатной культуры. Киев: Ника-Центр, Эльга, 2004. Мэмфорд Л. Техника и природа человека. // Новая технократическая волна на Западе. М.: Знание, 1986. Нейсбит Д. Высокая технология, глубокая гуманность. Технология и наши поиски смысла. М.: АСТ: Транзиткнига, 2005. Тоффлер Э. Третья волна. М.: АСТ, 2004. Фромм Э. Иметь или быть? М.: Прогресс, 1986. Фромм Э. Бегство от свободы. Человек для себя. Минск: Попурри, 1998. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М.: Весь мир, 2003.

¹⁵ Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 1985. Латур Б. Когда вещи дают сдачи: возможный вклад исследований науки в общественные науки. // Вестник МГУ. Серия «Философия». М. 2003. № 3. Социология вещей. Под ред. Вахштайна В. М.: Территория будущего, 2006. De Certeau M. The Practice of Everyday Life. Berkley, 1984. The Social Life of Things. Ed. by Appadurai A. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

¹⁶ Дуков Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры. Очерки истории социального бытия искусства. М.: Государственный институт искусствознания, 1999.

замечен, зафиксирован человеческим сознанием, уж не говоря о выделении в специфическую сферу социокультурного анализа. Применительно к поискам сущности и истории зарождения визуальной культуры имеет место аналогичная проблема. Время зарождения феномена визуальности существенно отстоит в истории человечества от того периода, когда визуальная культура получает «социальную прописку», конституализируется, становится очевидным и неоспоримым фактором, оказывающим мощное влияние на многие социокультурные практики.

Проблема тиражности, или «воспроизводимости», по В. Беньямину, многократно рассматривается в работах классиков культурологической и философской мысли. Эта же тема доминирует в «Уникальном и тиражируемом» Н. М. Зоркой¹⁷. В контексте же нашего исследования особую ценность представляют идеи Б. М. Бернштейна, обращающего внимание на то, что наличие возможностей тиражирования, создания равноправных по статусу оттисков, не есть исключительное свойство современной технизированной культуры, но известно с глубокой древности. Наличие тиражирования не подразумевает и неременного отказа от сакральности тиражируемого образа¹⁸.

Незурядной значимостью для исследования феномена визуальности обладают работы, обращенные к истории древнего мира, древних цивилизаций, форм мышления, построения жизненного пространства, формирования архитектурных и урбанистических традиций, в том числе это труды А. Э. Бринкмана, Ван дер Вардена, М. Вебера, Г. С. Кнабе, Н. С. Крамера, Э. Л. Лаевской, Г. Маурера, Ю. Дж. Мелларта, Д. Ю. Молока, Н. Л. Павлова, И. Ш. Шевелева¹⁹, а также С. Коула, А. Леруа-Гурана, П. Уитфилда, Л. Фаллингери,

¹⁷ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум. 1996. Зоркая Н. М. Уникальное и тиражируемое. Средства массовой информации и репродуцированное искусство. М.: Искусство. 1981.

¹⁸ Бернштейн Б.М. От магии к культуре к магии эстетического взгляда. Аура утраченная и обретенная. // Художественная аура. Истоки, восприятие, мифология. М.: Индрик. 2011. С. 40-58.

¹⁹ Бринкман А. Э. Площадь и монумент как проблема художественной формы. М.: URSS. 2010. Варден, Ван дер. Пробуждающаяся наука. Рождение астрономии. М.: Наука. 1991. Вебер М. Аграрная история древнего мира. М.: Канон-пресс-Ц, Кучково поле. 2001. Вебер М. История хозяйства: Город. М.: Канон-пресс-Ц, Кучково поле. 2001. Кнабе Г. С. Античный Рим. // Кнабе Г. С. Древнее познание и древо жизни. М.: РГГУ. 2006. С. 379-582. Крамер Н. С. Все начинается в Шумере. М.: Наука. 1991. Лаевская Э. Л. Мир мегалитов и мир керамики. Две художественные традиции в искусстве доантичной Европы. М.: Библиейско-Богословский институт Св. Апостола Андрея. 1997. Мелларт Дж. Древнейшие цивилизации Ближнего Востока. М.: Наука. 1982. Маурер Г. Л. Введение в историю общинного, подворного, сельского и городского устройства и общественной власти. М.: URSS. 2010. Молок Д.Ю. Древняя Греция. Происхождение фронтальной композиции. //

Дж. Хокинса, Дж. Уайт, Дж. Хоукс и Л. Вули, Л. А. Шафри²⁰, а также коллективные монографии «Керамика и человек», «Города мира – мир города»²¹. «Археология ума» Дж. Франкла позволяет прояснить константные свойства человеческого отношения к предметному миру и к зримой реальности в целом. Описанные в работе Франкла процессы периода палеолита соотносятся с психологией человека и образными лейтмотивами искусства наших дней²².

В поисках кульминационных моментов в эволюции зрелищной культуры мы обращались к фундаментальным трудам по истории зрелищно-игровых традиций, развлечений, театра, и прежде всего к работам А. В. Бартошевича, Д. В. Трубочкина, О. М. Фрейденберг и Р. Д. Алтика, Т. Е. Лоуренсона, А. Николь, С. Орджела, Р. Стронга, Х. Волффа, а также «Анналам английской драмы» под редакцией А. Харбейджа²³.

Поскольку визуальная культура наших дней является частью культуры

Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. Книга первая. М.: НИИ РАХ, 1997. Павлов Н.Л. Река и Солнце в едином пространственном искусстве Древнего Египта. // Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. Книга первая. М.: НИИ РАХ, 1997. Шевелев И. Визуальные и числовые образы реального мира. Основы гармонии. М.: Луч, 2009.

²⁰ Cole S. The Neolithic revolution. London, 1959. Hawkes J., Wooley L. The Prehistory and the Beginnings of Civilization. London, 1963. Whittfield P. Astrology. A History. London. The British Library, 2001. Shuffrey L.A. The English Fireplace. A History of the Development of the Chimney, Chimney-piece and Firegrate with the Accessories. From the Earliest Times to the Beginning of the XIXth Century. London: B.T. Batsford, 94 High Holborn.

Licia Filingeri. The Most Ancient Known Representation Of the Moon (Upper Paleolithic, Vara, Savona, Liguria, Italy). // Paleolithic Art Magazine. Liguria. January, 2005.

<http://www.paleolithicartmagazine.org/pagina16.html>

Fallingeri L. Art and Cult of Dead Man in the Mesolithic Near East. // Paleolithic Art Magazine.

<http://www.paleolithicartmagazine.org/pagina109.html>

<http://www.paleolithicartmagazine.org/pagina39.html>

Хокинс Дж., Уайт Дж. Разгадка тайны Стоунхенджа. М.: Мир, 1984.

²¹ Города мира – мир города. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, 2009.

Ceramics and Man. Ed. By Matson F. R. New York: Wenner-Cren Foundation for Anthropological Research, Inc., 1965.

²² Франкл Дж. Археология ума. М.: Астрель, 2007.

²³ Бартошевич А. В. Шекспир. Англия. XX век. М.: Искусство, 1994. Трубочкин Д. В. «Все в порядке! Старец пляшет...» Римская комедия плаща в действии. М.: ГИТИС, 2005. Фрейденберг О. М. Миф и театр. М.: ГИТИС, 1991. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. Altick R.D. The Shows of London. London, 1978. Lawrenson T.E. The French Stage and Playhouse in XVIIth Century. A Study in the Advent of the Italian Order. New York, 1986. Nicole A. The Development of the Theatre (A Study of Theatrical Art from the Beginnings to the Present day). London, Toronto, Wellington, Sydney: Georg G. Harrap & Company, 1952. Orgel S., Strong R. Inigo Jones, the Theatre of the Stuart Court. v.1-2. London, Los Angeles, 1973. Orrell J. The Human Stage. English Theatre Design, 1567-1640. Cambridge, New York, 1988. Wolff H.Ch. Oper, Szene und Darstellung von 1600 bis 1900. Lpz., 1979. Annals of English Drama. 975-1700. (By Alfred Harbage). An Analytical Record of All Plays, extant or lost, chronologically arranged and indexed by authors, titles, dramatic companies. 1964.

информационного общества и представляет конгломерат визуальной информации, в поле нашего исследования оказывалось информационное общество и принципы циркуляции информации, рассматривающиеся в работах Э. Гидденса, М. Кастельса, Д. Лайона, Ю. Хабермаса²⁴. Весьма показательна и книга Ф. Уэбстера, в которой он дает убедительный критический обзор теорий информационного общества²⁵. Думается, некоторая умозрительность многих комментируемых Уэбстером теорий связана с искусственным ограничением проблем информации эпохой капитализма. В этом плане гораздо более системный подход демонстрирует книга П. Ю. Черновитова «Закон сохранения информации и его проявления в культуре», в которой прослеживаются длительные пути развития феномена информации, начинавшиеся в первобытном обществе²⁶.

Большую роль в формировании наших подходов к эволюции визуального начала сыграли исследования по антропологии, философии, истории культуры и цивилизации – труды Дж. Даймонда, О. Джеймса, В. С. Жидкова, К. Б. Соколова, Дж. Кэмпбелла, К. Леви-Строса, Э. Тайлора, Дж. Фрэзера, З. Фрейда, М. Фуко, К. Ясперса²⁷, а также Я. Э. Голосовкера, А. Я. Гуревича, А. В. Костиной, А. Ф. Лосева, Н. Б. Маньковской, Е. М. Мелетинского, В. М. Межуева, Ю. В. Осокина, В. П. Шестакова, Н. А. Хренова,²⁸ а также

²⁴ Хабермас Ю. Зверство и гуманность. Война на границе прав и морали (Bestialität und Humanität. Перевод Б.П. Нарумова) // Die Zeit. 1999. № 18. <http://www.zeit.de/archiv/1999/18/199918.krieg.xml>
Castells M. The Information City: Information Technology, Economic Restructuring and the Urban-Regional Process. Oxford: Blackwell, 1989. Giddens A. Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age. Cambridge: Polity. 1991. Habermas J. Communication and the Evolution of Society. Heinman. 1979. Lyon D. The Electronic Eye. Cambridge: Polity, 1994.

²⁵ Уэбстер Ф. Теории информационного общества. М.: Аспент-пресс. 2004.

²⁶ Черновитов П. Ю. Закон сохранения информации и его проявления в культуре. М.: URSS, 2008.

²⁷ Даймонд Дж. Ружья, микробы и сталь. История человеческих сообществ. М.: АСТ. 2009. Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: ЭКСМО-Пресс. 2001. Леви-Стросс К. Путь масок. М.: Республика. 2000. Леви-Стросс К. Мифологии. Сырое и приготовленное. М.: Академический проект. 2011. Тайлор Э.Б. Первобытная культура. М. Издательство политической литературы. 1989. Фрезер Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. М.: Политиздат. 1980. Фрезер Дж. Дж. Фольклор в Ветхом Завете. М.: Издательство политической литературы. 1986. Фрейд З. Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии. М.: АСТ. 2009. Ясперс К. Смысл и назначение истории. М.: Республика. 1994. Campbell J. The Masks Of God: Primitive Mythology. New York: The Viking Press. 1959. James E.O. Prehistoric religion. A Study in prehistoric archaeology. London. 1957.

²⁸ Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М.: Наука. 1987. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство. 1972. Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М.: Искусство. 1990. Жидков В. С., Соколов К. Б. Искусство и картина мира. СПб.: Алетейя. 2003. Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. М.: URSS. 2006. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя. 2000. Маньковская Н. Б., Могилевский В. Виртуальный мир и искусство. // Архетип. М., 1997. № 1. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.:

коллективные труды «От массовой культуры к культуре индивидуальных миров: новая парадигма цивилизации», «Город развлечений», «Культура на рубеже XX-XXI веков: глобализационные процессы», «Культурные трансформации в информационном обществе», «Средства массовой коммуникации в эпоху глобализации», «Визуальные аспекты культуры», «Медиафилософия-III. Фотография»²⁹.

В целом же для исследований, напрямую относящихся к теме диссертации, характерно представление о визуальной культуре как о культуре зримой образной материи и, соответственно, зрительного восприятия. На периферии внимания ученых оказываются типологические различия зримых форм, потенциально поддающихся классификации по степени дистанцированности от воспринимающего индивида. Распространена также хронологическая фрагментарность рассмотрения истории визуальной культуры до XX века.

Теоретико-методологические основания исследования

Первой ступенью данного исследования являлось пристальное рассмотрение специфики той визуальной материи, с которой мы, живущие на рубеже XX-XXI веков, имеем дело ежесекундно. Необходимо было определить формальную и содержательную сущность феномена визуальности, те свойства, которые принципиально отличают визуальность от других явлений внешнего мира, также воспринимаемых с помощью зрения. Поэтому мы стремились предельно акцентировать отличия визуальной материи от материи традиционного изобразительного искусства и зрелищно-игровых моделей.

Второй ступенью исследования стало прослеживание эволюции

Наука. 1976. Межуев В. М. История. Цивилизация. Культура. Опыт философского истолкования. СПбГУП. 2011. Осокин Ю. В. Современная культурология в энциклопедических статьях. М.: URSS. 2007. Шестаков В. П. Мифология XX века. Теория и практика массовой культуры. М., 1988. Хренов Н. А. Мифология досуга. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора. 1998. Хренов И. А. Культура в эпоху социального хаоса. М.: URSS. 2002. Хренов Н. А. Образы великого разрыва. Кино в контексте смены культурных циклов. М.: Прогресс-Традиция. 2008. Осокин Ю. В. Современная культурология в энциклопедических статьях. М.: URSS. 2007.

²⁹ От массовой культуры к культуре индивидуальных миров: новая парадигма цивилизации. Сб. ст. под ред. Дукова Е. В., Кузнецовой Н. И. М.: Государственный институт искусствознания. 1998. Культура на рубеже XX-XXI веков: глобализационные процессы. М.: Государственный институт искусствознания. 2005. Миф и художественное сознание XX века. М.: Канон-плюс. 2011. Культурные трансформации в информационном обществе. М.: Издательство Московского гуманитарного университета. 2006. Средства массовой коммуникации в эпоху глобализации. В 3-х томах. М.: Государственный институт искусствознания. 2005-2007. Визуальные аспекты культуры. Ижевск: ГОУ ВПО Удмуртский государственный университет. 2006. Медиафилософия-III. Фотография. М.: Интелрос. 2011. www.intelros.ru

визуальности на протяжении истории человека и человеческой культуры. Мы исходим из того, что основополагающие принципы и явления культуры зарождаются вместе с основополагающими свойствами их носителя, то есть человека. Всё, создаваемое человеком, ведет свое происхождение из человеческих потребностей – психофизических, духовных, социальных. С самых древних времен своего выделения из ряда других живых одушевленных организмов человек пристрастен к определенным формам самовыражения, жизнедеятельности, взаимодействия с внешним миром. На протяжении истории эти формы могут обретать очень разные модификации, которые по многим параметрам далеки друг от друга и при беглом взгляде кажутся автономными, лишенными внутренних взаимосвязей. Но нередко разведенные во времени вещи, актуальные для разных столетий и даже тысячелетий, объединяет нечто глубинное, – то, что связано с первоэлементами человеческих потребностей. Оформление культурного явления до состояния зрелости и его выдвигание на магистраль истории может значительно отстоять во времени от эпохи зарождения самого явления.

Потребности видеть и совершенствовать возможности видения мира относятся к базисным свойствам живой природы в целом и, тем более, базисным свойствам разумного, мыслящего существа, человека, как констатирует Пьер Тейяр де Шарден: «Стремиться видеть больше и лучше - это не каприз, не любопытство, не роскошь. Видеть или погибнуть»³⁰.

В усилиях, направленных на выживание, как и в процессе саморегуляции человеческого организма, человеческого общества и человеческой цивилизации важная роль принадлежит зрительным образам и жизнедеятельности, связанной со зримыми явлениями. Это подтверждает история человечества, в которой создание изображений предшествует развитию письменности, а корни зрелищно-игровой культуры уходят в глубокую древность.

Человеческий глаз и организм в целом так устроены, что человек может рационально регулировать процесс восприятия зрительных образов, прекращать его и возобновлять по собственному желанию (в отличие от прослушивания звуковой партитуры бытия). Со зрительной сферой

³⁰ Шарден Пьер Тейяр де. Феномен человека. М.: Наука. 1987. С. 37.

человеческой активности тесно связано волсовое начало, развитие идей управления и управляемости, нефизической, не прямой власти над миром внешним и над внутренним миром индивида. В центре внимания автора – социокультурные свойства зримого в структуре человеческого бытия.

Неправомерно отождествлять историю техники визуального запечатления и моделирования с историей визуальности как таковой. От эпохи, когда древние люди впервые стали сталкиваться с эффектами камеры obscura и использовать эти эффекты до рождения технической визуальной культуры в Новое время, проходят многие тысячелетия. Этот огромный период явился временем формирования психофизической потребности в перманентном восприятии, в хроническом потреблении элементов визуальной культуры в безграничных количествах и вариациях.

Исследование воплощает системный подход к проблемам визуальности, прослеживая развитие наиболее существенных свойств зрительного восприятия и связанной с этим деятельности, присутствующих уже в палеолите. Данное исследование подразумевает анализ тех реальных позиций, которыми обладало и обладает визуальное начало в тесном взаимодействии с началом зрелищным, при их общей встроенности в поток человеческого бытия. в стихийно скапливающуюся мизансцену среды обитания. Также для проникновения в сущность эволюции визуальности весьма существенно осмысление некоторых черт эволюции, которую претерпевает структура тактильных ощущений и воздействий. Данная эволюция важна ввиду ее ежесекундной непрерывной реализации в жестике, в движении, пространственных перемещениях, построении жизненной среды, практик общественно-политического и экономического процесса, производства, торговли, обучения и профессиональной занятости, а также личных взаимоотношений людей. Человек наблюдает тот мир, в котором в ряде ситуаций выступает одновременно как активное действующее лицо, герой и организатор жизнедеятельности.

В процессе данной работы применялись методы научного историзма, длительного аналитического наблюдения культурных явлений, а также детального осмысления некоторых отдельных произведений искусства как важных составляющих общего культурного процесса. Также используется

метод опытных физических действий, аналогичных тем, которые предпринимались в далеком прошлом нашими предками. Это необходимо для того, чтобы более адекватно представлять реальные свойства картины мира в момент той или иной жизнедеятельности, пытаться воспроизвести и прочувствовать специфику человеческого самоощущения и постепенного перехода от одних форм зрелищной культуры к другим, с более ранних стадий предыстории визуальной культуры к более поздним. В археологии данный метод, именуемый имитативным экспериментаторством (*imitative experiment*), пользуется большим авторитетом, поскольку является «способом воспроизведения прошлого»³¹, иногда существенно корректируя умозаключения ученых, сделанные до подобных экспериментов, лишь при зрительном изучении предметов, обнаруженных в ходе раскопок. Этот метод позволяет проникнуть в историю взаимодействия человека с физическим миром, ощутить и увидеть мир глазами людей, обитавших на нашей планете многие сотни и сотни тысяч лет назад.

Существование в культурном обиходе, в поле человеческого зрения, материальных и духовных явлений, возникших в разные временные периоды, разнообразие приемов их перекодирования создают особую жизненную среду. Этот принцип активно реализуется в городской среде. Прежде чем приступить к рассмотрению современной городской визуальной культуры, требуется внимательно взглянуть на культуру зримого и ее трансформации в повседневной среде обитания человека, будь то первобытное земледельческое поселение, городские поселения Передней Азии, древнего Египта, греческий полис, город Римской империи, средневековый европейский город и т.д. В ряде случаев плодотворным оказывалось не придерживаться строгой хронологической последовательности и даже намеренно идти вспять, когда подобную тактику диктовал сам культурный феномен.

Цели и задачи исследования

Цели работы – выявление сущности визуальности и построение истории визуальности.

³¹ Kleppe E. J., Simonen S. Em. Bucket-shaped pots – a West-Norwegian Ceramic Form. Stavanger. Arkeologisk Museum I Stavanger. 1983. P. 12-13.

Продвижение к данным целям было связано с выполнением ряда задач:

- определить объекты наблюдения, привлекавшие внимание человека на протяжении многих тысячелетий формирования человеческой психофизики, общественных отношений, материальной и духовной культуры;
- выявить причины устойчивого интереса к подобным объектам; выявить видоизменения форм, в которых этот интерес выражается на протяжении истории;
- осмыслить способы созидания человеком визуальной материи и проанализировать ее смысловое наполнение;
- классифицировать формы визуальной культуры;
- осмыслить сходства и различия визуальной и зрелищной культуры;
- проследить путь, пройденный визуальной культурой от эмбрионального состояния до современного расцвета и интенсивного взаимодействия визуальной и зрелищной культуры в урбанистической среде;
- осознать культурно-исторические закономерности современного расцвета визуальной культуры и то место, которое она занимает в жизни современного человека.

Визуальное начало развивалось и развивается во взаимодействии с вербальной культурой, а также с музыкальной культурой. Однако подробное рассмотрение кульминационных звеньев этого взаимодействия не входит в задачи настоящего исследования, так как требует самостоятельного фундаментального научного труда.

Объект исследования

Объектом данного исследования является феномен визуальности.

Характерной чертой научных изысканий в области «визуальной культуры», «визуальной информации», «визуальных искусств» остается размытость понятия визуальности. Во множестве случаев, в том числе в визуальной антропологии, под визуальными подразумеваются все формы культурных явлений и произведений, воспринимаемые зрительно. При таком подходе к визуальным явлениям логично относить живопись и фотографию, театр и кинематограф, шоу моды и компьютерные игры, вещи и пространства.

Вместе с тем, слова «визуальное» и «визуальность» вошли в наш обиход сравнительно недавно, в последние десятилетия существования СССР, и

использовались в сравнительно узком смысле (например, «аудио-визуальные технологии»). Широкое же использование этих обозначений началось уже в эпоху постсоветской вестернизации России. Слова «визуальность», «визуальное» происходят от латинского «visualis», что означает «зрительный». Латинское происхождение сообщает слову «визуальность» ауру специального термина.

В то же время, «визуальность» кажется более подходящим определением именно для современной зримой культуры. Говорить о «визуальной культуре Ренессанса» или «визуальных искусствах доантичной Европы» не принято. Скорее, принято называть визуальными те элементы культуры, которые в некоторой степени связаны с технической культурой фотографии, кинематографа, видео, интернета. В результате понятие визуальности не имеет внятных границ. Но зримый мир не однороден. Его составляющие нуждаются в классификации. Учитывая характер распространенного в научном обиходе употребления слов «визуальность» и «визуальное», необходимо уточнение рамок данного понятия.

Предмет исследования

Предмет исследования – эволюция визуальности, ведущая к зарождению современной технической визуальной культуры.

История театрально-игровой культуры рассматривается как почва, подготавливающая рождение технической визуальной культуры. Дialeктика соотношения и взаимодействия театрально-игровой и визуальной культуры закономерно попадает в центр нашего внимания.

Театральная культура Нового времени выкристаллизовывается из зрелищно-игровых форм, генетически связанных с театральной культурой античного полиса. Данная работа стремится выявить те кульминационные моменты в истории города и театральной культуры, которые способствовали активизации визуального восприятия и развития визуальной культуры.

Географические и хронологические границы исследования

Именно в границах европейской культуры совершалось большинство основных открытий, связанных с рождением и совершенствованием техники видения, техники отображения самого мира и человеческих представлений о нем. Неслучайно и то, что именно в пространстве европейской культуры

происходило перманентное развитие зрительного мышления, зрительного восприятия. Для того, чтобы создать фотографию и кинематограф, которыми потом начинают пользоваться во всем мире, необходима особая традиция видения и особое к этому отношение.

Создание телевидения происходит не одновременно, оно растянуто на полвека и включает поиски ученых и инженеров разных стран мира. Оно начиналось с изобретений английского ученого Уиллгуби Смита в 1873 и немецкого ученого Пауля Нипкова в 1884. Далее в работе над идеей телевидения принимали участие К. Ф. Браун в Германии, Дж. Брэд и Ч. Дженкинс в США, Дж. Бэйрд в Шотландии, Б. Л. Розинг в России, М. Дикманн, Г. Глаге в Германии, И. А. Адамян, Л. С. Термен в СССР, К. Такаэнаги в Японии, Борис Грабовский, И. Ф. Белянский в СССР и т.д.

Радикальное усовершенствование телетехники российским инженером Владимиром Зворыкиным, осуществлявшееся им сначала в России и позже в эмиграции, в США (к 1923 г. он завершил работу над электронным принципом работы телевидения) как и весь предшествовавший мировой опыт продвижения к изобретению телевидения, – это, на наш взгляд, яркое проявление стихийной глобализации, при которой осуществляется синтез культурных особенностей европейского типа с другими национальными ментальными установками. Приносит это грандиозные результаты именно в ту эпоху, когда инициатива технического прогресса частично переходит от Европы к Америке (США) и России (СССР), ведущих политическое и идеологическое противостояние и пребывающих в ситуации жесточайшей научной конкуренции. Больших успехов в развитии телевидения добивается также Германия (первые регулярные передачи начаты уже в 1934), ведущая борьбу за мировое господство и соперничающая с США и СССР.

Так или иначе, а именно европейская концепция видения оказывает влияние на всю мировую культуру XX-XXI веков, составляя основу многих типологически сходных тенденций в рамках других культурных ареалов, географически далеких от Европы, будь то Северная и Южная Америки, Австралия, Япония.

Автор полагает, что визуальная культура сегодня способна органично принадлежать всему миру. Однако чтобы понять ее феномен, следует подробно

рассмотреть историю культуры того региона, где произошло рождение визуальной культуры современного типа. Поэтому географические рамки предмета исследования – Европа и те культурные ареалы, которые напрямую влияли на формирование европейской цивилизации и культуры нашей эры. В работе закономерно рассматриваются некоторые культурные свойства древних цивилизаций Передней Азии, Египта, а также античная культура Греции и Рима.

Современная культура Северной и Южной Америки, как и австралийская зрелищная и визуальная культура в значительной мере обладают европейскими корнями. Однако они формируются гораздо позже, чем культура самой Европы, поскольку открытие материков Западного полушария происходит в эпоху Ренессанса, Австралия же начинает заселяться выходцами из Европы еще позже, с конца XVIII в. А потому американская и австралийская зрелищная и визуальная культура XIX-XXI столетий не рассматриваются в данной работе.

Аналогичным образом данное исследование соотносится и с российской культурой. Ее последовательная и интенсивная европеизация происходила на сравнительно поздних этапах, в XVII-XVIII вв., когда основной вектор предистории визуальности уже был пройден Западной Европой. Поэтому автор оставляет за собой право не рассматривать подробно соотношение российской культуры с феноменом визуальности.

Вместе с тем, процессы глобализации в XX-XXI столетиях работают именно на распространение и дальнейшее развитие культурных явлений европейского происхождения во всем мире, в сложных взаимоотношениях с национальными культурами. До известной степени вся экранная культура XX-XXI веков обладает общей внутренней основой, что делает правомерным привлечение визуальных материалов XX-XXI столетий, относящихся к любой точке земного шара.

Объектом внимания является период становления и развития человека и человеческой культуры, начиная с палеолита и до начала XXI века.

Положения, выносимые на защиту:

1. Технические устройства, изобретенные в XIX – XXI вв. для визуальной фиксации и трансляции, не есть неотъемлемые тела конкретных визуальных произведений (в отличие от холста и красящих материалов, куклы в кукольном театре или живого актера, которые существуют как синкретическое целое,

составляющее зримую образную материю). В рамках технической визуальной культуры достигнута эмансипация визуальной материи от своего искусственного носителя и от воспринимающего субъекта в его психофизической целостности.

2. Благодаря этому возможно многообразное циркулирование визуальной информации на различных носителях, не только тиражирование, но и многократная трансляция, многократное моделирование визуальных произведений. Невозможно непосредственное физическое взаимодействие зрителя с наблюдаемым визуальным явлением. Оно тактильно недостижимо для человека. Тот может лишь дистанционно манипулировать техническими устройствами, которые создают, трансформируют, транслируют или уничтожают визуальное явление.

3. Визуальными именуются те явления зримого мира, которые невозможно воспринимать более никакими иными органами чувств, кроме зрения. В отличие от прочих явлений зримого мира, в том числе зрелищных форм, с визуальным невозможен тактильный контакт, прямое взаимодействие, подобное взаимодействию с материальным телом, обладающим объемом, весом, фактурой поверхности, доступной для осязания.

4. Визуальность рождается вместе с формированием специфического человеческого мировосприятия, в период палеолита. Прежде чем человек приступает к созданию визуальных произведений, визуальных явлений, он ведет визуальное наблюдение за объектами природного мира, недоступными для тактильного контакта.

5. Предметом древнейшего визуального восприятия становятся небо и далекие небесные тела, доступные лишь взору, недостижимые для тактильного контакта, а также некоторые явления земного природного бытия. Потребность человека управлять явлениями окружающего мира тесно связана с потребностью магически вызывать, рационально интерпретировать и создавать визуальные образы.

6. Эра технического визуального запечатления и моделирования образности, наступающая в XIX веке и бурно развивающаяся в наши дни, является позднейшим этапом длительного развития визуальной культуры.

7. В истории визуальности выделяются несколько переломных стадий.

а) Первая стадия связана с переходом к оседлости и формированием земледельческой культуры, организующей жизнь человека в относительно стабильных пространственно-временных координатах.

б) Вторая стадия – рождение городского начала и расширение границ духовного мировидения, а также усложнение структуры видимого мира, в частности, зримых архитектурных форм, и формирование системы искусственных ограничений физического зрения.

в) Третьей кульминационной стадией представляется рождение и распространение христианского мировидения, а именно, концепции последовательного «критического» наблюдения бога за жизнью человека; культ видения, являющийся, экстатического переживания визуальных картин, рождаемых внутри индивидуального сознания, в процессе напряженной эмоционально-интеллектуальной деятельности индивида.

г) Четвертой стадией, вплотную подводящей к современной визуальной культуре, становится научный переворот XVI-XVII вв., астрономические открытия Николая Коперника, Галилео Галилея, Иоганна Кеплера, изобретение телескопа, открывший доступ к созерцанию реальной вселенной, крушение библейской картины мира, необходимость поиска новых точек опоры и новых духовных центров в бесконечной вселенной, утратившей четкую вертикальность организации, замкнутость, предполагаемую временную конечность.

д) Пятой стадией является эпоха романтизма как реакция на утверждение буржуазно-капиталистического общественного уклада; а также процессы постепенной демократизации, массовизации общества, технического прогресса, усиливающейся потребности рядового индивида в бесконечном потреблении культурной продукции, в том числе той, которая способна компенсировать изъятия и дефициты реального социума.

8. В истории человечества происходит длительное бореение визуального начала за усиление своей автономности, кристаллизации внутри театральной культуры, изобразительного искусства, повседневной организации жизненной среды.

9. Роль визуальности и темпы развития визуальной культуры закономерно усиливаются в городской среде Нового и Новейшего времени, в ситуации неуклонного разрастания сферы развлекательной культуры, систем

дистанционного социального контроля, массового информирования.

10. Помимо выполнения функций носителя информации визуальная техническая культура XIX-XXI служит секуляризированным замещением потустороннего мира, создает мифологический образ обратимого временного потока и достигаемой для индивида вечности, а также концепцию мироздания, абсолютно проницаемого для визуального восприятия.

Научная новизна и теоретическая значимость диссертации

Работа «Феномен визуальности и эволюция визуальной культуры» предлагает системный подход к феномену визуальности. Выявлены основные свойства визуальности, а также социокультурные обстоятельства и особенности духовного развития человека, ведущие к постепенному формированию и развитию визуальной культуры.

Специфика феномена визуальности выводится прежде всего из первобытного периода существования человечества, из великой эпохи формирования собственно человеческого начала и культуры. Автор основывается не только на материале художественного творчества, но и на материале по истории первобытной эпохи, а также последующих эпох развития человечества, истории деревенской и городской культуры, истории повседневности. Акцентируется роль астрологии, магических практик, некоторых аспектов мифологической образности в эволюции визуальности.

В работе выявляется внутренняя неоднородность визуального начала. Производится классификация визуальности сообразно принципам ее возникновения. Главной разделительной чертой выступает участие человека в создании визуальных форм. Существует природная визуальность и искусственная визуальность. Природная визуальность полагается предшественницей искусственной визуальности. Взаимодействие природной и искусственной визуальности мыслится как перманентный процесс на протяжении большей части истории культуры и цивилизации, в том числе и нашего времени.

Прослеживаются наиболее значимые вехи эволюции зрелищной культуры, особенности возникновения зрелищ в различных социокультурных обстоятельствах. Определяются качественные отличия зрелищности от визуальности.

Технические устройства для искусственной визуальности рассматриваются не только как функции созидательного процесса, но как самоценные тела, важные для человека в качестве определенной информации и соотносящиеся с другими вещами в предметно-пространственной среде обитания человека. В работе рассматривается семантика предметов и явлений, включенных в длительные процессы развития потребности в визуальной образности, визуальной информации, и предшествующих современным средствам визуального отображения и моделирования (камин, рама, сцена-коробка, сосуд и пр.).

Исследование корректирует представления о семантике человеческого тела, об иерархической значимости различных элементов тела в доисторический период, выявляя незаурядную важность образов антропоморфной головы, связанных с эволюцией отношения человека к носителю информации и самой информации. В целом в работе сделан акцент на истории отношения к телу человека как к носителю информации.

Прослеживается роль архитектурных форм и городской среды в развитии визуальной культуры. Исследуется значимость постепенного усложнения архитектурных форм, воспринимаемых зрительно, и особая роль мегалитического архитектурного пространства в активации развития визуальной культуры.

Научно-практическая значимость исследования

Данное исследование очерчивает границы термина «визуальность» и вводит в научный обиход концепцию неоднородности визуальных явлений. Автор производит структурирование визуальной культуры, которое может учитываться при дальнейшем изучении культурных и социальных процессов. Это способно привести к уточнению специфических свойств культурных явлений, смежных с визуальными, будь то зрелищная культура, изобразительное искусство, дизайн, невидимые технологии массмедиа.

Эволюция визуальной культуры рассматривается как исторически детерминированный процесс, что способствует дальнейшему изучению истории культуры и общества в целом, а также отдельных социальных и художественных практик.

Осознание феномена визуальности может повышать управляемость

перманентно развивающейся технической визуальной культурой, которая уже стала неотъемлемой частью политики, экономики, науки, общественной жизни, массового досуга. Понимание внутренней логики развития визуальной культуры способствует прогнозированию тех или иных ее тенденций, активизации в ней созидательного, позитивного потенциала.

Данное научное исследование может быть использовано для преподавания дисциплин, связанных как с современными социокультурными и художественными практиками, так и с историей культуры и цивилизации.

Апробация исследования

Положения данной диссертации нашли свое отражение в ряде рецензируемых периодических изданий, в монографиях автора «Драма как часть театральной культуры», «Эстетика рекламы. Культурные корни и лейтмотивы», «Советская культура в движении. От середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты», а также в научных журналах и альманахах, главах коллективных монографий.

Многие аспекты концепции визуальности были воплощены в форме лекционных спецкурсов «История театра, кино и телевидения» (2000-2001 гг., Московский гуманитарный университет, кафедра культурологии), «Фотография в контексте истории визуальной культуры» (Школа фотографии, 2007 г., Москва) и докладов на следующих научных конференциях: Российская конференция «От заката до рассвета. Ночь как культурологический феномен» (ноябрь 2003 г., Государственный институт искусствознания), Международная конференция «Бремя развлечений. Otium в Европе XVIII-XX вв.» (ноябрь 2004 г., Государственный институт искусствознания), Международная научная конференция «Культурные трансформации в информационном обществе» (ноябрь 2006 г., Московский гуманитарный университет), Всероссийская конференция «Город развлечений» (ноябрь 2006 г., Государственный институт искусствознания), Международная научная конференция «Миф и художественное сознание XX века» (май 2011 г., Государственный институт искусствознания), Международная научная конференция «Культурные ценности и ценности культуры на отечественном телевидении» (апрель 2008 г., Государственный институт искусствознания совместно с Гуманитарным институтом телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина), Всероссийская

научная конференция «В пространстве современной художественной культуры: телеэкран и монитор» (апрель 2010 г., Государственный институт искусствознания совместно с Гуманитарным институтом телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина), Всероссийская научная конференция «Развлечение и искусство-4» (ноябрь 2010 г., Государственный институт искусствознания), Всероссийская научная конференция «Ночь-4: новые гуманитарные исследования» (ноябрь 2011 г., Государственный институт искусствознания).

Структура работы

Диссертация состоит из введения, восьми разделов, некоторые из которых внутри структурированы по главам, заключения, списка литературы и основных используемых в работе литературных источников и содержит 675 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** аргументируется актуальность темы исследования и его методология. Определяются цели, задачи, научная новизна, значение работы.

В **первом разделе «Феномен визуальности»** анализируется специфика визуального начала. Эта специфика состоит в принципиальной бесплотности визуальной информации и неуловимости ее местонахождения. Светочувствительная пленка, экранное пространство или та пространственная среда, в которой возникают голографические изображения, не есть вещество, в неразрывном слиянии с которым или из которого сделано материальное тело зримых образов. Современная техническая визуальность возникает как результат многоступенчатого технического процесса. Человек взаимодействует лишь с фиксаторами, хранителями и трансляторами визуальности. Он физически дистанцирован от создаваемой и демонстрируемой визуальной материи.

Визуальная материя не принадлежит к разряду механических тел (механическим может быть только тот или иной ее носитель) и обладает способностью бесконечно много раз исчезать и появляться в качестве самоотждественной зримой формы. На уровне непосредственного эмоционального восприятия эти почти моментальные исчезновения и появления подобны фокусу, аттракциону, волшебству. Невозможно следить за

динамикой электромагнитных явлений напрямую, не будучи оснащенными специальными приборами. Невозможно зрительно проконтролировать всю цепочку стадий возникновения и исчезновения определенного фрагмента визуальной материи. То есть, в визуальности содержится нечто, не достигаемое для человека, нечто надчеловеческое, сверхчеловеческое.

В современной визуальной культуре образное поле и его взаимодействие с воспринимающей аудиторией резко эмансипируется от материальных производителей и носителей образности. Генерализируется непреодолимая тактильная дистанционность зрителя по отношению к образной реальности.

Итак, визуальную образность можно только увидеть, ее можно только наблюдать, отслеживать взором. Искусственные визуальные явления, получаемые посредством технических устройств, создаваемых людьми из неживой материи, – лишь одна из форм визуальности. Прежде всего эта форма представлена экранной культурой, производящей техническое отображение и моделирование зримой информации. Существуют другие явления, также воспринимаемые лишь зрением, но не относящиеся к технической культуре.

К разряду искусственного визуального принадлежат также явления, к которым человек относится как к визуальным в рамках общественных и культурных практик. Таковы явления зримого мира, с которыми в принципе человек в состоянии вступать в прямой тактильный контакт, но от которых он считает необходимым дистанцироваться в пространстве, стараясь исключить тактильное взаимодействие. Подобные явления созревают в далеком прошлом как следствие развития человеческого мировосприятия, наблюдения за реальностью, формирования ограничительных принципов. В процессе эволюции человека и общества рождалось то, что мы предлагаем обозначить как «условленная визуальность».

В ее основе может содержаться сугубо прагматическое зерно, жесткие мотивации, связанные с целесообразностью, с требованиями физического выживания. Например, статус визуального могли получать материальные зримые тела, опасные для непосредственного контакта: ядовитые растения, животные, сородичи, сексуальный контакт с которыми инцестуален, места, куда опасно попадать, вродеzybучих песков. Подобный разряд явлений стабильно присутствует и в нынешнем мире. Экскурсоводы экзотических местностей, как

правило, в своих инструкциях просят не приближаться вплотную к незнакомым растениям, не нюхать их и не трогать, поскольку это может представлять угрозу для жизни. Городской человек современного мира чаще относится к вполне достигаемым, механическим атрибутам своего цивилизованного пространства как к условленным визуальным явлениям, тактильный контакт с которыми опасен. Среди условленных визуальных могут быть рельсы метро, темная шахта лифта, оголенные электропровода, огонь плиты, открытые механизмы работающих станков и пр.

Описывая процессы цивилизации в Западной Европе, Норберт Элиас акцентирует постепенное разделение зрительного и тактильного восприятия, высвобождение первого при все большем ограничении второго. «В вышедшем в 1774 г. издании «Civillite» Ла Саля мы читаем... «Детям нравится хватать руками платье и все, что им понравится. Нужно укрощать у них этот зуд и научить их касаться глазами всего того, что они видят»³².

Идея неприкасаемости взглядом остается в культуре навсегда. Но эволюция культуры нашей эры, в частности, процесс разрушения патриархального, строго иерархического средневекового общества, ведет к постепенному расширению сферы явлений, допустимых для зримого восприятия. Относительная свобода наблюдения, созерцания, рассматривания, тем не менее, не отменяет табуирования многих аспектов тактильного взаимодействия, физического контакта. Тем самым, укрепляет свои позиции культура искусственного превращения в визуальное посредством определенного человеческого отношения к тому или иному явлению.

К третьему разряду, самому древнему, принадлежат природные визуальные явления, то есть то, что в окружающем зримом пространстве человек мог видеть, но не мог тактильно переживать, ощущать, с чем он напрямую не мог взаимодействовать как с механическим телом. Природные визуальные явления, в свою очередь, можно разделить на временно визуальные и стабильно визуальные. К первым относятся те явления, которые лишь в течение некоторого периода времени остаются вне физической досягаемости человека, при возможности их созерцания.

³² Элиас Н. С. О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования. В 2-х томах. Т. I. М.-СПб. Университетская книга. 2001. С. 283.

Вот человек смотрит из леса на поляну, из долины на горы, с одного холма на другой, с одного берега реки на другой берег. До рождения очагов цивилизации внутри природного универсума наличие разнообразных форм ландшафта и ощущение дистанции между ними в пределах единого поля зрения способствовали формированию дистанцированного взгляда, представлений о неоднородности окружающей реальности. Человек мог более активно воображать структурированность мира, когда видел перед собой примеры стихийного зонирования окружающего пространства. «Там» словно создано для созерцания, для размышления, «здесь» – для активного сиюминутного взаимодействия.

Визуальная составляющая, пускай кратковременная, была нередко импульсом к изучению и осмыслению явлений окружающего мира, будь то полезные свойства животных и растений, действие воды, ветра и пр. Как показывает П. Ю. Черносвитов, нашу историю определило то, что древний человек сначала оказывался в состоянии *заметить* многие природные явления, а потом научился их воспроизводить³³. Визуальные впечатления от природы побуждали к более тесному контакту с природными явлениями, к их постижению и творческому подражанию им.

Стабильным же визуальным являлась свето-воздушная среда, оптические атмосферные явления вроде миража, жизнь небес. Небо постоянно находилось в поле зрения, магнетически объединяло в себе зримое и недоступное, зримое и бесплотное. С древних времен небеса подвергались хроническому наблюдению – визуальному восприятию. Согласно версии исследователя кроманьонской культуры Александра Мэршэка, самый древний (из обнаруженных учеными) образец знакового письма, высеченного на фрагменте каменной породы, представляет логическую последовательность знаков, фиксирующих смены лунных фаз³⁴. Если данная версия верна, она подразумевает, что за двадцать пять тысяч лет до того, как шумеры изобрели письменность, у человека уже зародилась потребность свести в единый текст, в единое знаковое тело отметки о разных состояниях недостижимого небесного тела, существующего во временном потоке.

³³ Черносвитов П. Ю. Закон сохранения информации и его проявления в культуре. М.: URSS. 2008. С. 59-60.

³⁴ Prideaux T. Cro-Magnon Man. - Amsterdam. Time-Life Books. 1979. P. 140.

Итак, визуальные явления не однородны. Они делятся на искусственные и природные. Искусственная визуальность подразделяется на техническую и нетехническую, «условленную», или рационально «учреждаемую» в ходе освоения мира и развития общественных отношений. Техническую визуальность фотографии, кино, веб-страницы и пр., напротив, отменить невозможно, так как это единственное состояние, в котором существует данный вид зримой материи.

Природная визуальность подразделяется на кратковременную, относительную, связанную с передвижением человека по земной поверхности, и стабильную, возникающую при зрительном восприятии бесплотного неба и небесных тел, удаленных от обитателя Земли на расстояния, преодолеть которые было невозможно до эры освоения космоса.

В отличие от визуальных явлений образно-информационная составляющая зрелища слита воедино с ее носителями; вместе они составляют нерасторжимое целое. Зрелища всегда разворачиваются в едином пространстве и времени с субъектом/субъектами восприятия. Физический контакт зрителя с информационно-образными элементами зрелища потенциально возможен.

Во втором разделе «Проявления зрелищности и визуальности» рассматриваются условия активизации визуальности и зрелищности, их способность к взаимопревращениям.

Приводятся примеры зрелищ, которыми могут становиться разные фрагменты зримой реальности, разворачивающейся перед человеческим взором. Зрелище – зримая форма, на которой фокусируется воспринимающий субъект, полагая ее достойной внимательного созерцания и духовного взаимодействия, а не только автоматической, рефлекторной фиксации в сознании наличия этой формы. Индивидуальное отношение воспринимающего субъекта к зримому миру в конкретный период времени имеет значение при определении наличия или отсутствия факта зрелища в каждом конкретном случае. Зрелищный объект рождается в процессе коллективной или индивидуальной духовной реакции на происходящее в окружающем мире как на разновидность содержательного послания, чей смысл выходит за пределы необходимости прямого физического поддержания жизни.

Зрелищем может становиться любой фрагмент бытия внешнего мира, в

том числе природные явления, а также неодушевленные предметы в пространстве. Зрелище возникает и в том случае, если имеет место зримый содержательный посыл во времени и пространстве, производимый или инспирированный одушевленными субъектами и адресованный потенциальным субъектам восприятия.

Субъектом восприятия может выступать не только живой индивид, являющий очевидную фигуру зрителя. К древнейшим субъектам восприятия относится природный универсум и отдельные его элементы, персонифицируемые человеком. Внешний мир тогда понимается как единый организм, осознанно воспринимающий и передающий человеческое послание по назначению. В традиционной культуре укоренено подсознательное представление о мире как о едином зрелищном пространстве, которое всегда доступно для божественного восприятия.

Участники зрелища могут совмещать в себе позиции зрителей и творцов действия или чередовать разные позиции по отношению к тем или иным «сегментам» зрелища.

В третьем разделе «Визуальность и зрелищность в древнейший период развития человечества» исследуются первоначальные стадии существования визуальности. В главе 3.1. «Видение мира человеком кочевым» реконструируются аспекты зрительного мировосприятия при доминанте кочевого образа жизни (во многом продиктованного поиском пищи и сырья для создания предметов).

Происходит постоянная смена впечатлений. Мир для человека – сплошное, непрерывное пространство зримых форм, которым нет конца и края. Они являют собой зримый абсолют. Особенно явственно эти свойства абсолюта выражены в зрелище неба, моря, океана. Человек чувствует, что они оба – мир и он сам – движутся относительно друг друга. Для выживания необходимо коллективное зрение в прямом смысле слова, круглосуточный дозор с передачей эстафеты от наблюдателя к наблюдателю, принцип вращения вокруг себя наблюдателя-одиночки и принцип коллективной настороженности спина-к-спине.

В главе 3.2. «Предыстория зрелища» автор, основываясь на изучении трудов по знаковому поведению и доисторическому искусству, делает выводы о

том, что решающее значение в зарождении зрелищного начала имеет потребность человека в экстерииоризации своего внутреннего восприятия окружающей реальности, потребность не только получать впечатления из внешнего мира, но и создавать свои, внедряя в окружающий мир. У человека развивается желание воспроизводить явления окружающей реальности с помощью индивидуальных человеческих действий и интуитивно создавать модель своего внутреннего мира. Условное воспроизведение-повторение помогает человеку постигать и осваивать реальность, адаптироваться к ней.

Глава 3.3. «Оседлое зрение. Наделение мира смыслами». При хотя бы частичном переходе к оседлости укрепляются элементы упорядоченности движения взгляда и статичное положение зрителя, ощущающего защищенность спины стенами дома или укреплений поселения. Зритель созерцает территорию деревни, примыкающее к ней начало остального мира или жестко очерченные границы деревни. Возникает деление мира-зрелища на стабильные планы, различающиеся по степени своей близости к человеческому поселению.

Становится более сфокусированным и полным драматического ожидания взгляд по вертикали, устремленной вниз в землю и вверх, к небу. В земле происходит созревание и рост возделываемых растений. В небе возникают осадки, необходимые для их успешного роста. Небо является «календарем» сельских работ. Вертикальные структуры, характерные для древних общественных иерархий, берут свои начала в ориентации оседлого человека по вертикали – по тем линиям, с которыми связаны основные надежды, упования и страхи о будущем.

В центре внимания человека теперь не множество сменяющих друг друга объектов наблюдения, а изменения состояния одних и тех же объектов. Например, вид засеянного поля, выращиваемых растений. Объекты наблюдения видоизменяются, чередуя стадии своей доступности и недоступности для физического воздействия и зрения, т.е. происходит чередование статусов зрелищного явления (то, что можно трогать, перемещать, подвергать обработке, брать и есть) и визуального явления (то, что не следует трогать, перемещать, отрывать от почвы). Визуальное – это взошедшее, но не созревшее, пребывающее на полпути от зрелищной первоначальной стадии к зрелищному результату.

Восприятие неба, его образы и его роль в развитии визуальности является предметом главы 3.4. «Звездное небо как резервуар визуальной образности». Со времен уже упоминавшихся кроманьонских наблюдений за луной многократно возрастала точность фиксации жизни неба и небесных тел, прагматичность наблюдения, усиливались философско-эстетические аспекты интерпретации. Человеческое сознание проделывало большую рациональную работу по приданию небу разветвленной образности, весьма далеко отстоящей от объективной визуальной реальности. Необходимо особой силы фантазийное видение для создания образов знаков Зодиака и нескольких десятков других созвездий, уподобляемых земным природно-мифологическим существам, животным, человеку, предметам.

Формирование эстетики астральной образности является проявлением способности, которая дала импульс всей человеческой жизнедеятельности. «Благодаря необыкновенному развитию предлобной области и зрительной зоны коры головного мозга человек может представлять себе даже то, что не происходило на самом деле; он может воображать, будто делает что-то, чего в действительности никогда не делал... Он может концептуализировать и визуализировать возможные и потенциальные действия...»³⁵ – пишет Джордж Франкл о человеке каменного века.

Визуальная фантазия вступает во взаимодействие с реальной картиной звездного неба. Наблюдаемое на реальном небе подвергается сегментации, достраивается фантазийными контурами, совмещается со зримыми образами тел и анимизируется. Расположение звезд предстает в визуальной фантазии упорядоченным, а композиции звезд – одушевленными и персонифицированными.

В письменах небес искали и находили подтверждения того, что земная жизнь где-то программируется. Небеса мыслились безличными держателями божественного знания, демонстрационным залом или экраном, посредством которого на связь с человеком выходят не персонифицированные сакральные существа, а мироздание в целом. Этой длительной традицией сакрализации небесного пространства во многом объясняется то магическое воздействие, которое оказывает экранная культура на современное человечество, особенно

анонимная экранная культура.

В четвертом разделе **«Рождение предмета. Роль предметной среды в формировании зрелищного и визуального начал»** прослеживаются процессы вычленения отдельного предмета внутри природного абсолюта, зрительной фокусировки человека на статичном объекте восприятия; изучаются формы дистанцирования предмета от наблюдателя и окружающей среды. Человек и предмет во взаимной соотнесенности и взаимодействии образуют микросистему, ориентированную на человеческие духовные и материальные потребности. Обращение человека специально созданными им предметами указывает на стабильную потребность в увеличении зримых свидетельств и образов постижимости и управляемости мира.

В главе 4.1. «Создание орудия» аргументируется гипотеза о черепе и голове как возможных прототипах древнейших (из дошедших до нас) орудий неандертальцев. На подсознательном уровне неандерталец создавал свою вторую голову, «умный» предмет, родственник себе. Для того, чтобы орудия жизнедеятельности становились более удобными, полезными, надежными «помощниками», человеку требовалось неуклонное увеличение числа тактильных воздействий на естественную породу. Если для обозначения формы головы достаточно нескольких десятков воздействий на фрагмент породы (примерно столько же, сколько затрачивал на свои орудия неандерталец), то на последней стадии обработки породы уже кроманьонцами ученые насчитывают 251 тактильное воздействие на породу³⁵. Кроманьонец почувствовал вкус к усложнению воздействия на природу и к созданию предметов, чья форма и структура нередко сложнее внешней формы природных тел и организмов.

В главе 4.2. «Вещные и живые посредники, спутники, компаньоны визуального и тактильного освоения мира» рассматриваются функции предметов и живых субъектов (ручные животные, рабы, слуги и пр.) эмоционального опосредования между индивидом и большим миром.

Эволюция микросистемы «человек+предмет-компаньон» прослеживается в главе 4.3. «Феномен внутренней визуализации». На примере черепа умершего сородича, который нередко носил с собой доисторический человек,

³⁵ Франкл Дж. Археология ума. М.: Астрель. 2007. С. 48

³⁶ Constable G. The Neanderthals. Amsterdam. Time-Life International. 1973. P. 128.

фиксируется разница между предметом, являющимся символическим активатором информации, и предметом, являющимся носителем информации. Прочерчивается линия развития дотехнических мобильных носителей информации: череп – скульптурный образ головы – маска – шлем – книга – сосуд. Современным пунктом данной цепочки выступает мобильный телефон с видеокамерой. Анализ форм и функций военных шлемов (а также вуалей, головных уборов, вееров и пр.) показывает, что до вхождения в эру технической визуальной культуры человек долго отрабатывает на себе самой возможности функционирования лица как экрана, хранящего и транслирующего визуальную информацию.

С вхождением в повседневный обиход мобильных телефонов человек получает возможность тесного контакта с техническим носителем визуальности, одновременно пребывая в пространстве мира-зрелища, которое разворачивается в окружающем человека бесконечном пространстве.

В главе 4.4. «Костер, камин и телевизор в эволюции носителей визуальности» анализируется культурная взаимосвязь телевизора с огнем костра и горящим камином. Камин, классический вид которого сформирован в Европе к XII веку, предшествует появлению идеи живописной картины как «окна в мир» и предвосхищает появление сцены-коробки.

Одной из базисных потребностей человека является потребность в визуальных динамических образах, сопровождающих обыденную жизнь. Чтобы активизировать вектор сознания, направленный внутрь себя, человеку необходим вектор, ведущий от его глаз к динамической точке горения, транслирования динамических образов в близлежащем пространстве. Само сидение перед телевизором или «у телевизора» – символическая мизансцена симультанности рефлексий индивида и его дистанционного участия в «самонаблюдении общественной системы», как Никлас Луман определял функционирующие масс-медиа³⁷.

Главе 4.5. «Роль анатомического театра в эволюции носителей визуальной информации».

Постепенно развивающаяся практика вскрытия трупов и, наконец, учреждение анатомических театров в эпоху Ренессанса и Нового времени

приводит к восприятию тела как носителя сугубо физической материи. В анатомическом театре идея будущего воскрешения остается не визуализированной в отличие от брутальных зримых образов смерти, носителями которых и выступает человеческое тело. Развитие культуры и цивилизации Нового времени несет в себе внутреннее сопротивление зрелищу необратимой смертности человека. Преодолеть «нулевую степень жизни» в виде трупа или засохшего цветка – вот чем озабочен разум, изобретающий микроскоп, открывающий существование клеток, динамических процессов, идущих на уровнях, недоступных непосредственному человеческому восприятию.

Человек Нового времени стремится достичь свободы фланирования информации с одного материального носителя на другой. Внутренности фотоаппарата, видеокамеры, компьютера – это искусственные организмы-носители, позволяющие сохранять запечатленную информацию нетленной. Они заботятся о бессмертии микрокосма и макрокосма, обретающих форму отраженных визуальных образов.

Пятый раздел «Рождение зрелищно-визуальной городской среды» посвящен влиянию ранних форм города на развитие визуальности и зрелищности. В древнейших поселениях с усиливающимися признаками города, таких как Иерихон, Чатал-Хююк, Хаджиллар и др., природа в многообразии ее флоры и фауны выбывает из повседневной среды человеческого обитания. В подобном поселении зрительные впечатления от природного мира превращаются в подобие ссансов, имеющих начало и конец.

Отверстие в крыше придает дому вертикальную организацию в его обращенности к природному абсолюту. Кусочек неба, который виден в дыру крыши, – один из древних прообразов экрана.

Будучи прочным и защищенным, древний город объективно создает условия и временные периоды для регулярного погружения человека внутрь собственного душевного мира. Высокая плотность населения способствует взаимообмену информацией и эмоциональными флюидами. Зреют предпосылки для мощного духовного рывка, который позволит человечеству перейти к более полноценной городской структуре.

³⁷ Луман Н. Реальность масс-медиа. М: Практикс. 2005. С.150.

Этот рывок осуществляется в Месопотамии, о чем идет речь в главе 5.1. «Активация зрелищности и визуальности в городах древней Месопотамии». В Месопотамии основателями городов мыслятся боги. Сакрализации подвергается строительство, т.е. коллективное созидание, не имеющее прямых соотношений с природными и физиологическими процессами. Возведение городов сродни созданию декораций или виртуальной среды божественного обитания. Пафос обслуживания богов переходит в подражание сверхчеловеческому началу и способствует сопротивлению несовершенству городской среды.

При радикальной изолированности от природного ландшафта в городе возникает чрезвычайный дефицит зрительных впечатлений. Ответом на него становится развитие культурных форм: настенная роспись получает ярко выраженные художественные свойства, архитектура обретает насыщенную цветовую гамму, возникает клинопись, развивается развлекательная культура. Формируется идея индивидуального праздника, индивидуального наслаждения.

Утверждается необходимость непрерывного присутствия в поле зрения горожанина культовых сооружений, нередко выполняющих и функции обсерватории. Формируется потребность в массовом созерцании обиталища богов и в массовом пребывании перед ним. Временное визуальное воплощается в зрительном контроле стражей за жизнью города и окрестностей с высоты укрепленных стен. Внутреннее визуальное – в дистанционном восприятии горожанами жизни бога, в их воображении «содержимого» храма, обиталища-носителя бога. В буквальном смысле венцом общественной вертикали становится даже не статуя бога в храме, а взгляд жреца и астронома, устремленный из храма к небесной визуальности.

Глава 5.2. «Визуализация двоемирия в Древнем Египте». Загробная реальность представляется древнему египтянину как потенциально зримый мир. Формы многих архитектурных сооружений и комплексов воплощают преддверие иного мира и получают статус переходной территории из одного мира в другой. Искусство служит преодолению границы обыденного зрения и показу реальности, недостижимой для взоров живых смертных. Гробница несет в себе и зримую летопись земной жизни. Субъектом ее восприятия выступает сама вечность. Целостная система мотивов земного и потустороннего бытия в

искусстве Египта является «встречей взглядов» по эту и ту сторону смерти. И земной, и потусторонний мир являются для потенциальной воспринимающей стороны визуальной реальностью, которая существует не здесь, подается «на носители», будучи запечатленной до периода восприятия. В культуре Египта происходит рывок в развитии искусственной визуальности. Она прописывает городскую среду, эстетизируется. Визуальность связана с моделированием сверхчеловеческого взгляда и выхода человека за пределы земного бытия.

Городское пространство древней Греции, напротив, переносит центр внимания на посюстороннюю земную реальность, культивирует синтез человеческого и сверхчеловеческого видения мира, больше тяготея к зрелищности. Об этом идет речь в **главе 5.3. «Городская среда как повседневное зрелище в древней Греции»**. В греческом полисе происходит интенсивное наращивание новой пищи для взора. Складывается традиция гармоничного сочетания архитектуры с природным ландшафтом, образующих живописные виды для созерцания. В рамках ордерной системы возрастает число пластических форм, одновременно умевающих в поле зрения индивида; учитываются возможности длительного рассматривания с близкого расстояния. Развиваются празкранные формы – фронтоны, метопы, композиции рельефов. Пространство театра способствует свободе индивидуального взгляда, выбора ракурса и селекции объектов внимания.

Стихийное зрелище публичной жизни полиса ежедневно служит самоидентификации и саморефлексии граждан, воплощает законы полисного бытия и этим радикально отличается от зрелища праздника, посвященного какому-либо божеству. В полисе человек, художественные образы человека и человеческого начала оказываются центром повседневного зрелища. При относительно слабых проявлениях визуальности, в греческой культуре складываются социокультурные предпосылки для нового рывка в развитии визуальной культуры, который произойдет в древнем Риме. Об этом говорится в **главе 5.4. «Правизуальность в зрелищной среде древнего Рима»**. Рассматривается семантика арки, выделяющей объект наблюдения в замкнутый сегмент пространства, образующего визуальную плоскость во взгляде наблюдателя. Прослеживаются связи семантики римской арки и окна в ренессансной культуре.

Римская мегалитика и обилие зримых атрибутов имперской мощи рождают дистанцированные взгляды, делают очевидными непреодолимые ситуативные грани между людьми разных занятий и социальных ступеней. Происходит «зонирование» общества и жизненного пространства при разбуженном личностном самосознании, развитой индивидуальной рефлексии. Египетское мировоззренческое двоемирие земного и загробного бытия трансформируется в Риме в социокультурное многомирие посюстороннего жизненного пространства. Физически город и театрално-игровые представления сохраняют свойства зрелища. Однако в отчужденной психологии восприятия эти зрелища визуализируются. Процессы урбанизации, массовизации общества и отчуждения городского индивида, смотрящего на многое вокруг как на «кинореальность», «фотографизм» скульптурного портрета и движение в сторону сцены-коробки, использование купольных и крестовокупольных конструкций, моделирующих образы небесной визуальности, – все это делает римскую культуру предтечей развития визуальности Ренессанса и Нового времени.

Шестой раздел «Повторное рождение. Зрелищность и визуальность в христианизуемой Европе». Эпоха великого переселения народов – эпоха дистанцированных взглядов, которые бросают друг на друга разные культурные сообщества, снявшиеся со своих мест и двинувшиеся навстречу переменам. Население Европы переживает визуальный шок от регулярного наблюдения чужих, других. Воспроизводится ситуация мира до эпохи оседлости. При частых переселениях происходит частая смена впечатлений, регулярное созерцание нового. В главе 6.1. «Дотехническое хранение и информирование» анализируется синтез репрессивности и визуальной информатизации на ранних этапах существования европейского социума. В главе 6.2. «Крепость. Функции хранения и обзора» прослеживается эволюция строительных форм, служащих защите и хранению. Принцип отделенности друг от друга и взаимосоотнесенности материальной оболочки и ее духовного содержания модифицируется в средневековом строительстве, в различных формах крепостей.

Глава 6.3. «Феномен интерьера христианского храма в контексте движения к эпохе визуальных технологий». Прежде чем современный человек

начнет регулярно усаживаться перед компьютером, подключенным к интернету, «гулять» по сайтам с помощью мышки или клавиатуры, переходить с одной веб-страницы на другую, его предшественники будут в буквальном смысле физически передвигаться внутри корпуса искусственного носителя, наполненного образными информационными ресурсами. Таким носителем явится христианский храм. Культура средневековья и Ренессанса начнет наращивать дистанционное поглощение информации, все более ограничивая свои телесные проявления, свою физическую активность.

Современные светящиеся экраны несут в себе сходство с витражами, представлявшими земную материю пронизанной божественным светом. Фактура электронного экрана обладает магическим свечением, мерцанием. Генетическое родство с витражем, носителем сакрального света, является одним из факторов воздействия экранных образов в XX-XXI вв.

В главе 6.4. «Патриархальное городское тело» речь идет о повседневности, полной тактильного взаимодействия человека с физической материей города, обступающей обитателей города со всех сторон.

В главе 6.5. «Зрелищность средневекового города» речь идет о вынужденной ориентации представления не на конкретную неизменную аудиторию, а на тех зрителей, которые потенциально могут оказаться смотрящими данное действо с любой его минуты. В этом есть фермент визуальности, независимой от свойств субъекта восприятия.

Отношение к ночи и семантика ночной темноты разбирается в **главе 6.6.** «Восприятие ночи и тьмы в средние века». Ночная темнота признавалась естественным законом бытия, учрежденным богом. Искусственно освещаемая ночь и ночное бодрствование обязаны были иметь веские основания, например такие, как необходимость ритуально-символического воспроизведения кульминаций библейских событий, происходивших ночью.

В целом в городской средневековой культуре более очевиден зрелищный компонент. Однако это не означает слабости проявлений визуального начала в средние века, о чем развернуто сказано в **седьмом разделе «Предыстория визуальности в контексте искусств и науки».**

В главе 7.1. «Магическая визуальность видений и откровений» рассматриваются последствия ключевой идеи христианства о духовном

пастырстве. Формируется концепция бытия как визуальной демонстрации создаваемого, совершаемого, производимого, у которого должен быть зритель. Заинтересованное критическое наблюдение становится важным условием опосредованного взаимодействия творца и его одушевленного творения. Таковы первые ступени бесконечной лестницы дистанционного взаимодействия власти и индивида. На этих ступенях происходит сакрализация опосредованного духовно-визуального воздействия обеих сторон, сакрализация свободного самопринуждения индивида воплощать этические принципы бога как зримые формы жизни. Данная линия не обрывается в истории культуры европейского типа, но секуляризируется, преобразуясь в современную тотальность массмедиа, визуальные средства социального контроля, институты независимых наблюдателей, интерактивный эфир, ритуальные обращения глав государств к гражданам.

Демонстрация отдельным избранным того, что сотворяет бог, посыл божественных визуальных текстов человеческим множествам или избранным единицам – основной метод дистанционного воздействия на человека, наделенного свободной волей и уже вкусившего от древа познания. Человек стремится всеми силами расширить возможности получения визуальных посланий свыше. Отсюда – распространенность видений, явлений, откровений в повседневности средневековья. Видения достраивали земную близлежащую реальность, делая рай, преисподнюю и их обитателей индивидуальным визуальным опытом.

На переломе к Новому времени отношение к галлюцинирующим людям становится нетерпимым. Расчищается почва для симуляции видений рациональными методами. В принципах духовной деятельности ордена иезуитов, в использовании контрреформацией камеры obscura, *laterna magica* и прочих технических ухищрений находит выражение общественная потребность в управляемом экстазе, в искусственной визуальности.

В главе 7.2. «Образы иллюзионизма у Шекспира и Корнеля как предыстория визуальной документальности» отмечается процесс психологической подготовки к восприятию и моделированию визуальных картин, не имеющих статуса божественного откровения. Шекспир в «Много шума из ничего», «Гамлете», «Отелло» и Корнель в «Иллюзии» предвосхищают

идею документального визуального произведения.

В главе 7.3. «Потрясение бесконечностью и пустотой» рассматриваются художественные интерпретации бесконечности вселенной. Перспективная живопись и декорации – шаг в сторону современной визуальной культуры, фиксирующей в воспринимаемом одновременно изображении не мироздание в целом, но фрагмента бескрайнего мира.

В главе 7.4. «Зоны уединения и ограничения зрительных впечатлений» рассматривается связь принципов зрительного восприятия с тенденцией ограничения публичности в периоды бодрствования и формированием мест уединения, воспроизводящих форму закрытой коробочки (карега, исповедальня). Они – носители человека, ощущающего потребность пребывания в замкнутом корпусе, как бы предохраняющем от бесконечности. Это прелюдия к развитию многообразия средств, служащих физическому и виртуальному перемещению в пространстве, вплоть до космического корабля и иллюзионистских видеоигр.

Глава 7.5. «Демонстрационные формы. Сцена-коробка, рама, камера обскура» продолжает обзор форм коробки, актуальных на рубеже Ренессанса и Нового времени. Отныне театр не стремится обозначить в параметрах театрального помещения структуру универсума. Будучи наделена признаками рукотворной геометрически правильной формы, сцена-коробка являет «нулевой уровень» абстракции, неструктурированную пустоту и может символизировать все, что угодно, в зависимости от контекста конкретного представления. Со сценой-коробкой генетически связаны корпусные носители экранов XX-XXI вв. Их главная задача – создавать визуальную реальность, выполняющую функцию посредничества между воспринимающим человеком и самим универсумом.

В главе 7.6. «Визуализация вселенной» рассматриваются последствия изобретения телескопа и открытий астрономии. Взгляд с помощью телескопа «отлетает» от тела – но человек при этом не умирает, а осуществляет визуальный прорыв на просторы вселенной. К Новому времени вселенная, такая она есть, делается доступна для созерцания. А библейская вселенная остается не визуализированной с помощью телескопа. Союз этих фактов производит персворот в сознании. Как пишет Эшли Морис, «ученые могли бы покончить со схоластикой, открыто признав, что концепция традиционного

христианства разрушена открытиями науки. Вместо этого им удалось отделить то, во что следует верить, от того, что может быть доказано»³⁸. Духовное потрясение вызывается отсутствием бога как документального визуального образа в реальной, отныне достигаемой для человеческого глаза, вселенной.

Глава 7.7. «Интуитивная реабилитация и деканонизация тьмы». Искусство XV-XVII вв. идет тем же путем, что и ренессансная астрономия. Открытие сфумато Леонардо Да Винчи позволяет создавать образы людей, пребывающих во тьме, являющей простор разомкнутого макрокосмоса.

За пределами искусства происходит детеологизация восприятия ночи. Формируется отношение к ночи как к полноценной части земного бытия, единственно данного человеку наверняка и достойного цивилизованного оформления. Начиная с XVII столетия люди всерьез начинают задумываться о необходимости регулярного ночного освещения. В центре внимания Нового времени – факт сосуществования и взаимодействия света и тьмы в земном мире, эстетическая интерпретация ночи как зрительного образа. Это первые шаги к культурной легитимизации союза света и тьмы, позже получающего предметно-техническое воплощение в городской среде и технической визуальной культуре.

Глава 7.8. «Новое время. Визуализация культурного прошлого» посвящена процессам стихийного рождения культуроцентрической картины мира взамен распавшейся библейской. Место бога занимает теперь человек, сотворивший собственный мир, вселенную культурных явлений. Повышается ценность зрительных образов, имеющих античное происхождение, визуализирующих недостижимое прошлое культуры, своего рода вечность культуры, которая должна уравновесить бесконечность вселенной.

Глава 7.9. «От галлюцинаций к иллюзионизму и визуальной культуре». Искусство отвечает на открытия науки созданием вопиюще реалистических и достоверных композиций на библейские сюжеты и сопутствующие мотивы. Ренессансный художник забирает себе миссию мага, повелевающего видениями с помощью одного лишь таланта живописца или устроителя театральных зрелищ. Мастерство иллюзионистской живописи или театра заключается в том,

³⁸ Maurice A. The Golden Century Europe 1598-1715. London: Weidenfeld and Nicolson. 1969. С. 77.

чтобы создавать, стимулировать, производить видения, которые, раз появившись, уже не будут исчезать, но останутся в стабильном публичном доступе на искусственных носителях.

Утрагив духовные возможности самооблиизации ради рождения изнутри своей психофизики видений, человек обрел горячую потребность и способность воспроизводить в искусстве «внутреннее визуальное». Живопись и театр стали представлять иллюзорные жизнесподобные формы, которые человек хотел бы видеть, – в тех формах, которые позволяли бы зрителю эмоционально приобщаться к чужому «внутреннему визуальному» как к жизни достоверной реальности.

Растущая роль прагматизма в отношении к миру и человеку, культ накопления капитала, зависимость от стихии капиталистических рынков стали теми факторами бытия, которые не позволяют индивиду бескорыстно смотреть на окружающий мир, интересный и прекрасный в своей самооценности. Визуальные жизнесподобные образы бытия оказались необходимыми для компенсации тех ощущений, мимо которых человек проскальзывал в своем биографическом настоящем.

Глава 7.10. «Происхождение романтического иллюзионизма из духа сопротивления буржуазности». Лишив рядового индивида статуса микрокосма, капиталистическое общество как бы уменьшило человека, а само стало претендовать на макрокосмическую универсальность и всеислие. Романтизм же возвращает человеку воздух большого мира, создавая иллюзорную «вторую реальность», куда с помощью взора и рефлексии способен мысленно переноситься воспринимающий субъект. Мечтаемые образы и лейтмотивы «второй реальности» остаются высокими и производят компенсаторные эффекты даже в самом примитивном исполнении. Данное свойство ведет напрямую к законам массовой культуры с ее бесконечным тиражированием и клишированием мотивов, сюжетов, образов.

В конце XVIII – XIX вв. театральная развлекательная культура вводит в обиход иллюзионистские декорации и эффекты, предвосхищая принципы построения кинематографического пространства. «Вторая реальность» сцены оказывается спасительным окном, позволяющим зрителю временно отрешаться от капиталистического бытия. Романтический театр подходит к созданию

визуальной материи с безграничными возможностями.

Визуальное искусство, самое развлекательное и самое массовое, остается в своей генетической основе серьезным предприятием. Оно организовано подсознательным убеждением, что образам истинного или мечтаемого бытия не место в профанной реальности, потенциально доступной для прямого тактильного контакта. Зримые эссенции смыслов должны быть сконцентрированы где-то вовне – в кинофильме, на телеэкране, на веб-сайте, на фотографии.

Восьмой раздел «В мизансценах Нового и Новейшего времени» посвящен развитию визуальности в контексте зрелищной городской среды в XVII-XXI вв. Регулярность городского ландшафта предлагает легкое, ускоренное движение тела и взгляда. Прямые улицы позволяют современному транспорту развивать большие скорости. Они также дают глазу свободно уходить в самую даль, ощущая бесконечность мира через бескрайность города. Возможности обзора делают каждого человека в городе движущимся наблюдателем, психофизическим носителем органов зрительного восприятия реальности.

Глава 8.1. «Вектор углубления в информационно-образные миры». В Новое время модифицируются горизонтальные векторы освоения мира – бесконечного, лишённого абсолютного центра и абсолютного авторитета. Освоить его с помощью непосредственного физического восприятия оказывается невозможно, а желание освоения необоримо. Если моделировать визуальность, создавать иллюзийную вымышленную среду обитания еще можно с помощью живописи, действия в рамках сцены-коробки или посредством архаических приспособлений вроде «волшебного фонаря», то фиксировать сами фрагменты зримого внешнего мира и тем более хранить зафиксированное невозможно. Для фиксации окружающей человека реальности, а не для подражательного ее моделирования механическими и физическими средствами, необходима техника нового поколения. Поэтому начинают появляться «магические» корпусные формы, внутри которых можно увидеть то, что уже объективно имеет или имело место в реальном времени и пространстве. Фотоаппарат, телевизор, видеокамера, компьютер, сотовый телефон с функцией видеокамеры и пр. Зритель осваивает окружающую

реальность дистанционно – посредством углубления, внедрения взора и сознания в статичные и динамические картины запечатленного мира, расположенные внутри корпуса аппарата, на искусственном носителе, вне которого находится человек смотрящий.

Зафиксированные и отображенные миры являют информационно-образную бесконечность. Доступ к отражениям бесконечности и способность манипулировать ими есть основа принципов ориентации, креативной деятельности, управления миром, в котором человек продолжает пребывать физически.

В социокультурных обстоятельствах XVII-XIX вв. есть ряд тенденций, способствовавших приближению эры визуальных технологий запечатления и моделирования, о чем сказано в следующей **главе 8.2. «Развлекательный бум и развитие документальных зрелищ города»**. При переходе к Новому времени нарастает потребность городского населения в постоянных, перманентных зрелищах, не ограниченных художественными формами. Рождаются множественные зоны зрелищности, неотделимые от городской повседневности. Люди привыкают к тому, что их жизнь может быть хроническим объектом наблюдения посторонних, незнакомых персон.

Вместе с тем зрелищное искусство, сняв с себя обязанности соответствия каким-либо канонам, вступает в стадию секуляризованного свободного фантазирования. Подразумевается, что бесконечности внешнего мира и бесконечному спросу на новые зрелища соответствует бездонность внутреннего мира артистических личностей. Однако творческая энергия не самодостаточна и не всемогуща, необходима регулярная пища для работы фантазии. Носителем и инициатором новизны, как и актуальным авторитетом становится сама жизнь, непосредственная окружающая действительность. После нескольких веков ренессансного наблюдения за природой, после ориентации на эстетический идеал творчество приходит к потребности более прямого и непредвзятого постижения окружающей действительности. Развитие вневещного искусства, в том числе живописи и драмы, формирование критического реализма, социального реализма, психологического реализма, импрессионизма, натурализма есть свидетельство пересорIENTATION творчества на соотношение с новым авторитетом и источником вдохновения, который является и прямым

источником информации о мире.

Однако приемы жизнеподобия имеют свойство устаревать. реалистическое искусство вступает ко второй половине XIX века в пору глубокого кризиса. В новой технической визуальности ищут альтернатив или дополнений личностному творческому мировидению. Новая техника может обеспечить документальное запечатление (а не творческое воспроизведение) фрагментов безусловной, стихийно саморазвивающейся реальности.

Техника визуального запечатления в XX веке обнаруживает свою полифункциональность. Она взята на вооружение и искусством, и социальными институтами. С ее помощью человек создал полноценные художественные языки новых искусств и приступил к фиксации бесконечной визуальной информации прямо из окружающей реальности. Развитие демократии и нефизических репрессивных средств, массовизация общества, нарастание урбанизма, интенсивность межнационального взаимодействия, привели к потребности общества более вездесуще и недемонстративно контролировать проявления человеческой свободы.

В главе 8.3. «Предметная дистанционность сегодня» рассматривается феномен компьютера как предмета и изменения последних лет в микросистеме «человек+предмет».

XX век обнажил человека в прямом и переносном смысле, снял многие табу или ослабил силу запретов, связанных с физическим контактом и взаимодействием отдельных индивидов. Образовался культ материально-физиологического потребления бытия. Резкое усиление доступности запретных ранее чувственных переживаний должно были породить новые виды табуирования и соблазна, чтобы сами радости материально-физиологического мира не утратили своей ценности и притягательности. Природа визуального идеально воплотила принцип физической недоступности зримого материального мира, предлагаемого для восприятия и соблазняющего на нереализуемый тактильный контакт.

В главе 8.4. «От глины к компьютеру» выявляется два типа развития мобильных носителей визуальной информации: свиток и кодексы. Кодекс позволяет индивиду корректировать изначально предложенные последовательности восприятия информационных фрагментов, производить их

индивидуальную селекцию. Кодекс подразумевает активизацию волевого начала индивида, вариативность его манипуляций с предметным носителем информации. Все это роднит кодекс с компьютером, усаживаясь за который пользователь может сам определять траекторию своего движения от одного информационного блока на экране к другому.

Глава 8.5. «Пространство интернета в контексте современного восприятия времени». Во второй половине XX века начитается эпоха одноразовых предметов, которые теснят традиционные вещи. Интернет же оказывается непрерывным пространственно-временным явлением, воплощением вечности, бесконечности и физического нестарения информации (при возможности ее морального устаревания). Позитивные свойства интернета образуют цивилизационное замещение комплекса райского спасения вне парадигмы традиционной нравственности. Потенциальные границы жизни интернета совпадают с границами жизни электрифицированной цивилизации. Компьютерное информационное пространство и интернет намекают своим строением, что главное условие их функционирования – встроенность в современные коммуникационные структуры. Поэтому данные носители визуальности являются зрелищными образами *memento mortis* современной цивилизации.

В заключении подводятся итоги, формулируются основные выводы, рассматриваются перспективы проблематики исследования, в частности, рассматриваются тенденции визуальной культуры начала XXI в. Определяется научно-практическая значимость данной работы.

Основные положения диссертации отражены в следующих работах:

I. Монографии

1. *Сальникова Е. В.* Эстетика рекламы. Культурные корни и лейтмотивы. СПб.: Алетейя. 2001. 288 с. (18,0 п. л.)
2. *Сальникова Е. В.* Советская культура в движении. От середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. М.: URSS. 2008, 2010. 471 с. (29,0 п. л.)

II. Статьи в ведущих рецензируемых научных журналах:

3. *Сальникова Е. В.* Парадность «картинок» и реалии непосредственного бытия в отечественном кинематографе 1930-1980-х годов. // *Обсерватория культуры.* М., 2007. № 3. С. 39-43. (0,5 п. л.)
4. *Сальникова Е. В.* Человек и зрелище. Линии взаимного притяжения. // *Человек.* М., 2009. № 5. С. 160-170. (1,0 п. л.)
5. *Сальникова Е. В.* Средневековая предыстория визуальности. // *Обсерватория культуры.* М., 2010. № 1. С. 130-136. (0,5 п. л.)
6. *Сальникова Е. В.* Семантика «коробки» в XVI-XVII вв. Человек перед лицом бесконечности. // *Дом Бурганова. Пространство культуры.* М., 2011. № 2. С. 93-105. (0,5 п. л.)
7. *Сальникова Е. В.* Храмовый интерьер как часть истории визуальной культуры. // *Мир науки, культуры, образования.* Горно-Алтайск. Декабрь, 2011. С. 450-452. (0,3 п. л.)
8. *Сальникова Е. В.* Иллюзионизм и иллюзионисты начала XVII в. как предисловие к технической визуальной культуре конца XIX-XX вв. // *Знание. Понимание. Умение.* М., 2011, № 4. С. 129-134. (0,5 п. л.)
9. *Сальникова Е. В.* Трансформация отношения к ночи и темноте на переломе от средневековья к Новому времени. // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики.* Тамбов. Грамота. 2012 № 2 (16) в 2-х ч. Ч. I. С. 177-181. (0,4 п. л.)
10. *Сальникова Е. В.* Звездное небо как пространство визуальной информации. // *Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Регионоведение: философия, история, социология, экономика, юриспруденция, политология, культурология».* Вып. 4 (88). Майкоп: Изд-во АГУ. 2011. С. 230-237. (0,5 п. л.)
11. *Сальникова Е. В.* Феномен визуальности. // *Обсерватория культуры.* М., 2012. № 1. С. 49-55. (0,7 п. л.)

III. Публикации в других научных изданиях:

12. *Сальникова Е. В.* Драма как часть театральной культуры. М.: Институт молодежи (Московский гуманитарный университет). 1998. (6,2 п. л.)

13. *Сальникова Е. В.* Психология идеального героя и хеппи-энд. К вопросу об одной из мелодраматических форм. // Театр. М., 1995. № 4. С. 146-155. (1,0 п. л.)

14. *Сальникова Е. В.* Английские предтечи абсурда. // Театр абсурда. Сборник статей и публикаций. М.: Государственный институт искусствознания. 1995, 2005. С. 26-44. (0,8 п. л.)

15. *Сальникова Е. В.* Искусство актера в романтическом театре Англии конца XVIII – первой трети XIX веков. // Эпохальные рубежи в истории искусства Запада. М.: Государственный институт искусствознания, 1996. С. 148-162. (1,0 п. л.)

16. *Сальникова Е. В.* Вещь и человек в пространстве телерекламы. // Ракурсы. М.: Государственный институт искусствознания. 1996. С. 44-63. (1,0 п. л.)

17. *Сальникова Е. В.* Логика жанра. // Современная драматургия. М., 1997. № 2. С. 162-170. (1,0 п. л.)

18. *Сальникова Е. В.* Реклама эпохи модерна. Ощущение мира. // Ракурсы. Выпуск 2. М.: Государственный институт искусствознания. 1998. С. 44-59. (1,0 п. л.)

19. *Сальникова Е. В.* Эволюция интриги в драматургии. Античность – Ренессанс. // Теория художественной культуры. Вып. 2. М.: Государственный институт искусствознания. 1998. С. 30-50. (1,0 п. л.)

20. *Сальникова Е. В.* Советская околорекламная эпоха, или Мир, не данный нам в ощущениях. // Ракурсы. Вып. 3. М.: Государственный институт искусствознания. 2001. С. 204-221. (0,7 п. л.)

21. *Сальникова Е. В.* Жизнь бритой головы в отечественном кино (с 1970-х годов и до наших дней). // Ракурсы. Вып. 4. М.: Государственный институт искусствознания. 2002. С. 215-239. (1,0 п. л.)

22. *Ekaterina Sal'nikova.* Entdeckung eines neuen Lebens. Fruhe Fernsehwerbung in Russland. / Kommerz, Kunst, Unterhaltung. Die neue Popularkultur in Zentral- und Osteuropa. Bremen, Edition Temmen 2002. P. 576-592. (1,0 п. л.)

23. *Сальникова Е. В.* Англия. Театр. (В соавторстве с Образцовой А. Г.) // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века. Искусство XIX века. Англия. Скандинавия. Восточная Европа. Коллективная монография. III книга. СПб.: Дмитрий Буланин. 2004. (Федеральная целевая программа «Культура России»). С. 47-99. (1,0 п. л.)

24. *Сальникова Е. В.* Виртуальная деревня дистанционной эры. // Глобализация в культурологическом измерении. М.: Издательство Московского гуманитарного университета. 2005. С. 244-265. (1,0 п. л.)
25. *Сальникова Е. В.* Телевидение. Конфликт интересов. (В соавторстве с Вартановым А.С., Новиковой А.А.) // Очерки культурной жизни России на рубеже веков. В 3-х томах. Коллективная монография п/р Рубинштейна А.Я., Сорочкина Б. Ю. СПб.: Алетейя. 2005.С. 248-269. (0,3 п. л.)
26. *Сальникова Е. В.* Культ ночи – наследие романтизма в XX веке. // Ночь как культурологический феномен. От заката до рассвета. Сб. ст. СПб.: Дмитрий Буланин. 2005. С. 22-44. (1,0 п. л.)
27. *Сальникова Е. В.* Мир внешний – мир внутренний. // Наука телевидения. Научный альманах. Вып. 2. М.: Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М.А.Литовчина. 2005. С. 46-63. (1,0 п. л.)
28. *Сальникова Е. В.* Феномен виртуальности. // Средства массовой коммуникации в эпоху глобализации. Коллективная монография в трех томах. Том 1. Процессы глобализации и система масс-медиа. М.: Государственный институт искусствознания. 2005. С. 277-318. (2,0 п. л.)
29. *Сальникова Е. В.* Кинопортрет кризиса западно-европейского общества на рубеже XX-XXI веков. // Культурные трансформации в информационном обществе. Отв. ред. Шендрик А.И. М.: Московский гуманитарный университет. 2006. С. 221-230. (Материалы Международной конференции «Культурные трансформации в информационном обществе», Московский гуманитарный университет, 26-28 ноября 2006 г. (0,8 п. л.)
30. *Сальникова Е. В.* Исторический слом в судьбе интеллигенции: интерпретация проблемы в современной популярной культуре. // Ценности общества и ценности интеллигенции. Сборник по материалам VII Международной теоретико-методологической конференции, 7 апреля 2006 г., РГГУ. М.: РГГУ. 2006. С. 272-276. (0,4 п. л.)
31. *Сальникова Е. В.* Развлечение городом, или Бесплатные удовольствия в пространстве тотальной коммерции. // Город развлечений. Наблюдения. Анализы. Сюжеты. СПб.: Дмитрий Буланин. 2007. С. 32-61. (1,5 п. л.)
32. *Сальникова Е. В.* Вариации артистического начала в рекламе. // Феномен артистизма в современном искусстве. Коллективная монография. М.: Индрик. 2008. С. 399-430. (2,0 п. л.)
33. *Сальникова Е. В.* Телевизор как звено культурной революции. // Наука телевидения. Научный альманах (по материалам международной конференции «Культурные ценности и ценности культуры на отечественном ТВ», апрель 2008, ГИИ.). Вып. 5. М.: Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М.А.Литовчина. 2008. С. 61-71. (1,0 п. л.)

34. *Сальникова Е. В.* Эволюция визуального ряда в советском кино от 1930-х к 1980-м. // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / П/р Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова. М.: ООО "Вариант", ЦСП И, 2010. С. 335-358. (1,0 п. л.)
35. *Сальникова Е. В.* Эпоха диагоналей. Романтические высоты английского театра. // Высокое и низкое в художественной культуре. Коллективная монография. СПб.: Нестор-История. 2010. С. 42-68. (1,0 п. л.)
36. *Сальникова Е. В.* Аура большого мира. // Феномен ауры в художественной культуре. Коллективная монография. М.: Индрик. 2011. С. 317-344. (2,0 п. л.)
37. *Сальникова Е. В.* Визуальность как идеальная материя мифологии в XX веке. // Миф и художественное сознание XX века. Сб. ст. М.: Канон +, 2011. С. 594-611. (1,5 п. л.)
38. *Сальникова Е. В.* Феномен зрелища. // Ракурсы. Сборник научных статей. М.: Государственный институт искусствознания. 2011. С. 30-58. (1,5 п. л.)
11. *Сальникова Е. В.* Аспекты эволюции носителей информации на переломе к Новому времени: роль медицинского вскрытия и анатомического театра в контексте современной технической визуальной культуры. // Культура и искусство. М., 2011, № 3. С. 39-47. (1,0 п. л.)
39. *Сальникова Е. В.* К предыстории технической визуализации. Предметы-спутники внутреннего созерцания индивида. // Художественная культура. Art & Culture Studies. Электронное периодическое рецензируемое научное издание. М.: Государственный институт искусствознания. 2011. Вып. 1. Режим доступа: <http://sias.ru/magazine/vypusk-1/istoriya-i-sovremennost/402.html> (1,0 п. л.)

Подписано в печать: 16.02.2012

Заказ № 6665 Тираж - 100 экз.

Печать трафаретная.

Типография «11-й ФОРМАТ»

ИНН 7726330900

115230, Москва, Варшавское ш., 36

(499) 788-78-56

www.autoreferat.ru

